

Université de Montréal

L'engagement politique dans la collaboration polyphonique des publics à  
travers de l'i-Doc transmédia

*Par*

Jessica Belén Guzmán González

Département de communication, Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de maîtrise en science de la communication

Décembre 2020

© Jessica Belén Guzmán González, 2020

Université de Montréal

Unité académique : Département de communication, Faculté des arts et des sciences

---

*Ce mémoire intitulé*

**L'engagement politique dans la collaboration polyphonique des publics à  
travers de l'i-Doc transmédia**

*Présenté par*

**Jessica Belén Guzmán González**

*A été évalué par un jury composé des personnes suivantes*

**Tamara Vukov**

Directrice de recherche

**Julianne Pidduck**

Membre du jury

**Kirstie McAllum**

Membre du jury

## Résumé

La pratique documentaire trouve de nouveaux canaux au-delà de l'écran de cinéma. Grâce à ces différents moyens, le documentaire ouvre des espaces en ligne et hors ligne pour la construction de sens à travers des collaborateurs, y compris l'auditoire.

Le projet documentaire transmédia *Who is Dayani Cristal ?* a été choisi pour comprendre les ressources d'un projet s'intéressant à l'activisme, et plus précisément, dans ce cas-ci, aux problématiques migratoires. Dans le cadre de cette recherche, ce projet sera analysé en tant qu'*i-Doc* à travers une méthodologie multimodale, ce qui favorisera le discernement en lien avec la construction de sens par les créateurs du projet ainsi que par les collaborateurs qui y participent. Cette co-construction de sens mobilise des valeurs qui rassemblent des participants qui ne sont pas nécessairement dans le même contexte géographique, mais qui deviennent une communauté dans le cadre de la collaboration polyphonique de ce documentaire transmédiat.

À travers des significations modales et leurs fonctionnalités dans l'ensemble d'un projet interactif non fictionnel à des fins politiques, les espaces ouverts à la co-création de sens offrent les circonstances pour engager les publics vers le changement social. Ainsi, le documentaire transmédia et sa nature interactive peuvent favoriser la rencontre de participants qui prennent conscience de la nécessité d'agir et se mobiliser par un mimétisme politique.

**Mots-clés :** documentaire, transmédia, interactif, non fiction, cinéma, nouvelles pratiques documentaires, multimodale, audiovisuel, communication politique, activisme.

## Abstract

Documentary practice finds new media beyond the cinema screen. Through these different channels, the documentary opens online and offline spaces for the construction of meaning through collaborators, the audience included.

The transmedia documentary project *Who is Dayani Cristal?* was chosen to understand the resources of a project aimed at activism, in this case on migration issues. Within the framework of this research, this project will be analysed as an i-Doc through a multimodal methodology which make possible the discernment about the construction of meaning by the creators of the project as well as by the collaborators who participate in it. This co-construction of meaning mobilizes values that bring together participants who are not necessarily in the same geographical context, but they become a community within the framework of the polyphonic collaboration of this transmedial documentary.

Through modal meanings and their functionalities throughout a non-fictional interactive project for political purposes, open spaces encourage co-creation of meaning providing the circumstances for audiences to engage in social change. Thus, the transmedia documentary and its interactive nature can motivate the meeting of participants who become aware of the need to act and mobilize themselves through a kind of political mimesis.

**Keywords** : documentary, transmedia, interactive, non-fiction, cinema, new documentary practices, multimodal, audiovisual, political communication, activism.

# Table des matières

Résumé

Abstract

Table des matières

Liste des tableaux

Liste des figures

Liste des sigles et abréviations

Remerciements

I.	INTRODUCTION .....	17
I.I	Contextualisation : du documentaire au <i>i-Doc</i> transmédia .....	24
I.II	Who is Dayani Cristal?.....	29
1.	Chapitre – Théorie et problématique .....	33
1.1.	Théorie .....	33
1.1.1.	<i>i-Doc</i> Transmédia.....	34
L'i-Doc.....		34
Transmédia .....		36
1.1.2.	Collaborations polyphoniques .....	38
1.1.3.	Mimétisme politique .....	39
1.2.	Problématique.....	44
2.	Chapitre – Méthodologie .....	46
2.1.	Présentation du corpus WIDC .....	46
2.2.	L'approche ouverte des collaborations polyphoniques.....	49
2.3.	L'approche multimodale .....	52

3. Chapitre – L’analyse et discussion.....	56
3.1. L’analyse .....	56
3.1.1. Récit des courts-métrages et du film documentaire.....	58
3.1.1.1. « SEAWORLD. Part 1 » ou « SEAWORLD. Primera parte » .....	59
3.1.1.2. « Six out of ten. Part 2 » ou « Seis de cada diez. Segunda parte » .....	60
3.1.1.3. « What Remains. Part 3 » ou « Los que quedan. Tercera parte » .....	60
3.1.1.4. « Goal! Part 4 » ou « ¡Gol! Cuarta parte » .....	61
3.1.1.5. « Who is Dayani Cristal? » ou « ¿Quién es Dayani Cristal? » .....	62
3.1.2. Analyse du récit .....	63
3.1.2.1. Représentation à travers le mode visuel.....	65
3.1.2.1.1. <i>La valeur des rencontres par la communauté</i> .....	65
3.1.2.1.2. <i>Les valeurs par rapport au travail</i> .....	66
3.1.2.1.3. <i>La valeur donnée à la religion</i> .....	66
3.1.2.1.4. <i>La valeur donnée aux organisations et à la communauté</i> .....	71
3.1.2.1.5. <i>Le mimétisme par rapport à la religion</i> .....	72
3.1.2.1.6. <i>Le mimétisme de célébrité</i> .....	74
3.1.2.1.7. <i>Le mimétisme : la communauté tenant le portrait</i> .....	79
3.1.2.1.8. <i>Le mimétisme : la communauté dans le portrait</i> .....	80
3.1.2.1.9. <i>Cadrage d’objets</i> .....	81
3.1.2.1.9.1. Cadrage d’objets : portraits comme identification .....	83
3.1.2.1.9.2. Cadrage d’objets et traces sur le corps .....	84
3.1.2.1.9.3. Cadrage des objets de ceux qui attendent.....	86
3.1.2.1.9.4. Paradoxe dans le cadrage des objets .....	87
3.1.2.1.9.5. Cadrage de sujets invisibles.....	90

3.1.2.1.10. <i>L'esthétique</i> .....	92
3.1.2.1.10.1. La surexposition.....	92
3.1.2.1.10.2. Scène d'ouverture de crédits .....	93
3.1.3. Voix polyphoniques : film, courts-métrages et site Web .....	94
3.1.3.1. <i>Voix autour de la religion, la spiritualité, la foi, la compassion</i> .....	97
3.1.3.2. <i>Voix autour de la famille, la communauté, la fraternité, l'amitié, la collaboration</i> .....	98
3.1.3.3. <i>Voix autour de la prospérité</i> .....	103
3.1.3.4. <i>Voix autour de la justice, l'action sociale, l'économie, la loi</i> .....	108
3.1.3.5. <i>Voix en désaccord avec la migration irrégulière</i> .....	112
3.2. L'analyse de l'ensemble transmédia .....	115
3.2.1. Le film documentaire « Who is Dayani Cristal ? » .....	115
3.2.2. La série de courts-métrages « Les Invisibles » .....	117
3.2.3. Site Web « Who is Dayani Cristal ? » .....	121
4. Chapitre – Discussion .....	134
4.1.1. L'ensemble transmédia .....	134
4.1.2. Discussion générale .....	149
II. CONCLUSION .....	163
Références bibliographiques.....	167
Annexe I : description des récits .....	183
Annexe I.I « SEAWORLD. Part 1 » ou « SEAWORLD. Primera parte » .....	183
Annexe I.II « Six out of ten. Part 2 » ou « Seis de cada diez. Segunda parte » .....	184
Annexe I.III « What Remains. Part 3 » ou « Los que quedan. Tercera parte » .....	186
Annexe I.IV « Goal! Part 4 » ou « ¡Gol! Cuarta parte » .....	188

Annexe I.V « Who is Dayani Cristal? » ou « ¿Quién es Dayani Cristal? ».....	189
Gael García Bernal et le migrant Yohan .....	189
La recherche d'identification du corps.....	193
La vie au Honduras .....	195
La fin de l'histoire .....	197
Annexe II : Figures - analyse du récit.....	199
Annexe II.I Valeurs : communauté dans la nature et communauté dans l'abri .....	199
Annexe II.II Valeur : travail dans la nature .....	200
Annexe II.III Valeur : religion .....	201
Annexe II.IV Valeurs : religion et mimétisme.....	203
Annexe II.V Mimétisme : Gael García Bernal en tant que migrant.....	204
Annexe II.VI Mimétisme : portrait et communauté.....	206
Annexe II.VII Mimétisme : portraits .....	207
Annexe II.VIII Objets : portraits comme identification .....	209
Annexe II.IX Objets personnels et traits comme traces .....	210
Annexe II.X Objets par rapport aux sentiments .....	212
Annexe II.XI Objets : aspirations au rêve américain .....	213
Annexe II.XII Objets : comme traces de déchets oubliés et de sujets invisibilités .....	215
Annexe II.XIII Esthétique : surexposition .....	216
Annexe II.XIV Esthétique : tatouages .....	217
Annexe II.XV Organisations et communauté .....	218
Annexe III : Tableaux - voix polyphoniques (film, courts-métrages et site Web).....	219

## Liste des tableaux

Tableau 1 : Engagement Elements (Raftree et al., s. d., p. 30) .....	31
Tableau 2: Éléments d'engagement de WIDC (Raftree et al., s. d.).....	46
Tableau 3. Voix : la religion, la spiritualité, la foi, la compassion. ....	219
Tableau 4. Voix : la famille, la communauté, la fraternité, l'amitié, la collaboration.....	222
Tableau 5. Voix : la prospérité, le progrès, la persévérance, le travail, l'espoir, l'aspiration, le bien-être. ....	229
Tableau 6. Voix : la justice, l'action sociale, l'économie, la loi.....	234
Tableau 7. Voix en désaccord avec la migration irrégulière .....	240
Tableau 8. Participation sans rétroaction .....	242

## Liste des figures

Figure 1. Valeur : communauté. <i>Who is Dayani Cristal?</i> (Silver, 2013a) .....	199
Figure 2. Valeur : communauté. <i>Who is Dayani Cristal?</i> (Silver, 2013a) .....	199
Figure 3. Valeur : communauté. <i>Who is Dayani Cristal?</i> (Silver, 2013a) .....	65, 199
Figure 4. Valeur : communauté. <i>Who is Dayani Cristal?</i> (Silver, 2013a) .....	199
Figure 5. Valeur : communauté. <i>Goal!</i> (Silver & García Bernal, 2010i).....	65, 199
Figure 6. Valeur : travail dans la nature. <i>Who is Dayani Cristal?</i> (Silver, 2013a).....	200
Figure 7. Valeur : travail dans la nature. <i>Who is Dayani Cristal?</i> (Silver, 2013a).....	200
Figure 8. Valeur : travail dans la nature. <i>Who is Dayani Cristal?</i> (Silver, 2013a).....	66, 200
Figure 9. Valeur : religion. <i>Seaworld</i> (Silver & García Bernal, 2010f).....	67, 201
Figure 10. Valeur : religion. <i>Who is Dayani Cristal?</i> (Silver, 2013a).....	201
Figure 11. Valeur : religion. <i>Who is Dayani Cristal?</i> (Silver, 2013a).....	201
Figure 12. Valeur : religion. <i>Who is Dayani Cristal?</i> (Silver, 2013a).....	67, 201
Figure 13. Valeur : religion. <i>Who is Dayani Cristal?</i> (Silver, 2013a).....	201
Figure 14. Valeur : religion. <i>Who is Dayani Cristal?</i> (Silver, 2013a).....	201
Figure 15. Valeur : religion. <i>Who is Dayani Cristal?</i> (Silver, 2013a).....	201
Figure 16. Valeur : religion. <i>Who is Dayani Cristal?</i> (Silver, 2013a).....	201
Figure 17. Valeur : religion. <i>Who is Dayani Cristal?</i> (Silver, 2013a).....	202
Figure 18. Valeur : religion. <i>Who is Dayani Cristal?</i> (Silver, 2013a).....	202
Figure 19. Valeur : religion. <i>Who is Dayani Cristal?</i> (Silver, 2013a).....	202
Figure 20. Valeur : religion. <i>Who is Dayani Cristal?</i> (Silver, 2013a).....	202
Figure 21. Valeur : religion. <i>Who is Dayani Cristal?</i> (Silver, 2013a).....	67, 202
Figure 22. Valeurs : religion et mimétisme. <i>Who is Dayani Cristal?</i> (Silver, 2013a).....	73, 203
Figure 23. Valeurs : religion et mimétisme. <i>Who is Dayani Cristal?</i> (Silver, 2013a).....	203
Figure 24. Valeurs : religion et mimétisme. <i>Who is Dayani Cristal?</i> (Silver, 2013a).....	203
Figure 25. Valeurs : religion et mimétisme. <i>Who is Dayani Cristal?</i> (Silver, 2013a).....	203
Figure 26. Valeurs : religion et mimétisme. <i>Who is Dayani Cristal?</i> (Silver, 2013a).....	203
Figure 27. Valeurs : religion et mimétisme. <i>Who is Dayani Cristal?</i> (Silver, 2013a).....	203

Figure 28. Valeurs : religion et mimétisme. <i>Who is Dayani Cristal?</i> (Silver, 2013a).....	73, 203
Figure 29. Valeurs : religion et mimétisme. <i>Who is Dayani Cristal?</i> (Silver, 2013a).....	203
Figure 30. Mimétisme : García Bernal en tant que migrant. <i>Who is Dayani Cristal?</i> (Silver, 2013a) .....	204
Figure 31. Mimétisme : García Bernal en tant que migrant. <i>Who is Dayani Cristal?</i> (Silver, 2013a) .....	204
Figure 32. Mimétisme : García Bernal en tant que migrant. <i>Who is Dayani Cristal?</i> (Silver, 2013a) .....	204
Figure 33. Mimétisme : García Bernal en tant que migrant. <i>Who is Dayani Cristal?</i> (Silver, 2013a) .....	74, 204
Figure 34. Mimétisme : García Bernal en tant que migrant. <i>Who is Dayani Cristal?</i> (Silver, 2013a) .....	204
Figure 35. Mimétisme : García Bernal en tant que migrant. <i>Who is Dayani Cristal?</i> (Silver, 2013a) .....	204
Figure 36. Mimétisme : García Bernal en tant que migrant. <i>Who is Dayani Cristal?</i> (Silver, 2013a) .....	74, 205
Figure 37. Mimétisme : García Bernal en tant que migrant. <i>Who is Dayani Cristal?</i> (Silver, 2013a) .....	205
Figure 38. Mimétisme : García Bernal en tant que migrant. <i>Who is Dayani Cristal?</i> (Silver, 2013a) .....	205
Figure 39. Mimétisme : García Bernal en tant que migrant. <i>Who is Dayani Cristal?</i> (Silver, 2013a) .....	205
Figure 40. Mimétisme : García Bernal en tant que migrant. <i>Who is Dayani Cristal?</i> (Silver, 2013a) .....	205
Figure 41. Mimétisme : portrait et communauté. <i>What Remains. Part 3</i> (Silver & García Bernal, 2010h) .....	79, 206
Figure 42. Mimétisme : portrait et communauté. <i>What Remains. Part 3</i> (Silver & García Bernal, 2010h) .....	206
Figure 43. Mimétisme : portrait et communauté. <i>Who is Dayani Cristal?</i> (Silver, 2013a)...	79, 206

Figure 44. Mimétisme : portrait et communauté. <i>Who is Dayani Cristal?</i> (Silver, 2013a).....	206
Figure 45. Mimétisme : portraits. <i>Goal!</i> (Silver & García Bernal, 2010i) .....	207
Figure 46. Mimétisme : portraits. <i>Goal!</i> (Silver & García Bernal, 2010i) .....	207
Figure 47. Mimétisme : portraits. <i>Goal!</i> (Silver & García Bernal, 2010i) .....	207
Figure 48. Mimétisme : portraits. <i>Goal!</i> (Silver & García Bernal, 2010i) .....	207
Figure 49. Mimétisme : portraits. <i>Seaworld</i> (Silver & García Bernal, 2010f).....	207
Figure 50. Mimétisme : portraits. <i>Seaworld</i> (Silver & García Bernal, 2010f).....	207
Figure 51. Mimétisme : portraits. <i>Seaworld</i> (Silver & García Bernal, 2010f).....	207
Figure 52. Mimétisme : portraits. <i>Seaworld</i> (Silver & García Bernal, 2010f).....	207
Figure 53. Mimétisme : portraits. <i>Seaworld</i> (Silver & García Bernal, 2010f).....	208
Figure 54. Mimétisme : portraits. <i>Six out of ten</i> (Silver & García Bernal, 2010g).....	208
Figure 55. Mimétisme : portraits. <i>Six out of ten</i> (Silver & García Bernal, 2010g).....	80, 208
Figure 56. Mimétisme : portraits. <i>What Remains. Part 3</i> (Silver & García Bernal, 2010h) .....	208
Figure 57. Mimétisme : portraits. <i>What Remains. Part 3</i> (Silver & García Bernal, 2010h) .....	208
Figure 58. Mimétisme : portraits. <i>Who is Dayani Cristal?</i> (Silver, 2013a) .....	80, 208
Figure 59. Objets : portraits comme identification. <i>What Remains. Part 3</i> (Silver & García Bernal, 2010h) .....	83, 209
Figure 60. Objets : portraits comme identification. <i>Who is Dayani Cristal?</i> (Silver, 2013a) .....	209
Figure 61. Objets : portraits comme identification. <i>Who is Dayani Cristal?</i> (Silver, 2013a) .....	209
Figure 62. Objets : portraits comme identification. <i>Who is Dayani Cristal?</i> (Silver, 2013a) .....	209
Figure 63. Objets : portraits comme identification. <i>Who is Dayani Cristal?</i> (Silver, 2013a) .....	209
Figure 64. Objets : portraits comme identification. <i>Who is Dayani Cristal?</i> (Silver, 2013a) .....	83
Figure 64. Objets : portraits comme identification. <i>Who is Dayani Cristal?</i> (Silver, 2013a) .....	209
Figure 65. Objets personnels et traits comme traces. <i>Who is Dayani Cristal?</i> (Silver, 2013a)....	210
Figure 66. Objets personnels et traits comme traces. <i>Who is Dayani Cristal?</i> (Silver, 2013a)....	210
Figure 67. Objets personnels et traits comme traces. <i>Who is Dayani Cristal?</i> (Silver, 2013a)....	210
Figure 68. Objets personnels et traits comme traces. <i>Seaworld</i> (Silver & García Bernal, 2010f).....	210
Figure 69. Objets personnels et traits comme traces. <i>Goal!</i> (Silver & García Bernal, 2010i).....	210

Figure 70. Objets personnels et traits comme traces. <i>Who is Dayani Cristal?</i> (Silver, 2013a).....	85, 210
Figure 71. Objets personnels et traits comme traces. <i>Who is Dayani Cristal?</i> (Silver, 2013a)....	211
Figure 72. Objets personnels et traits comme traces. <i>Who is Dayani Cristal?</i> (Silver, 2013a)....	211
Figure 73. Objets personnels et traits comme traces. <i>Who is Dayani Cristal?</i> (Silver, 2013a).....	85, 211
Figure 74. Objets personnels et traits comme traces. <i>Who is Dayani Cristal?</i> (Silver, 2013a)....	211
Figure 75. Objets personnels et traits comme traces. <i>Who is Dayani Cristal?</i> (Silver, 2013a)....	211
Figure 76. Objets personnels et traits comme traces. <i>Who is Dayani Cristal?</i> (Silver, 2013a)....	211
Figure 77. Objets par rapport aux sentiments. <i>Who is Dayani Cristal?</i> (Silver, 2013a).....	86, 212
Figure 78. Objets par rapport aux sentiments. <i>Who is Dayani Cristal?</i> (Silver, 2013a).....	212
Figure 79. Objets par rapport aux sentiments. <i>What Remains. Part 3</i> (Silver & García Bernal, 2010h) .....	86, 212
Figure 80. Objets : aspirations au rêve américain. <i>Who is Dayani Cristal?</i> (Silver, 2013a) .....	213
Figure 81. Objets : aspirations au rêve américain. <i>Who is Dayani Cristal?</i> (Silver, 2013a) .....	213
Figure 82. Objets : aspirations au rêve américain. <i>Who is Dayani Cristal?</i> (Silver, 2013a) .....	213
Figure 83. Objets : aspirations au rêve américain. <i>Who is Dayani Cristal?</i> (Silver, 2013a) .....	213
Figure 84. Objets : aspirations au rêve américain. <i>Who is Dayani Cristal?</i> (Silver, 2013a) ..	89, 213
Figure 85. Objets : aspirations au rêve américain. <i>Who is Dayani Cristal?</i> (Silver, 2013a) .....	213
Figure 86. Objets : aspirations au rêve américain. <i>Who is Dayani Cristal?</i> (Silver, 2013a) .....	214
Figure 87. Objets : aspirations au rêve américain. <i>Who is Dayani Cristal?</i> (Silver, 2013a) .....	214
Figure 88. Objets : aspirations au rêve américain. <i>Who is Dayani Cristal?</i> (Silver, 2013a) ..	89, 214
Figure 89. Objets : aspirations au rêve américain. <i>Who is Dayani Cristal?</i> (Silver, 2013a) .....	214
Figure 90. Objets : aspirations au rêve américain. <i>Who is Dayani Cristal?</i> (Silver, 2013a) .....	214
Figure 91. Objets : aspirations au rêve américain. <i>Who is Dayani Cristal?</i> (Silver, 2013a) .....	214
Figure 92. Objets : traces de déchets et de sujets invisibilités. <i>Six out of ten</i> (Silver & García Bernal, 2010g).....	215
Figure 93. Objets : traces de déchets et de sujets invisibilités. <i>Six out of ten</i> (Silver & García Bernal, 2010g).....	215

Figure 94. Objets : traces de déchets et de sujets invisibilités. <i>Six out of ten</i> (Silver & García Bernal, 2010g).....	215
Figure 95. Objets : traces de déchets et de sujets invisibilités. <i>Six out of ten</i> (Silver & García Bernal, 2010g).....	90, 215
Figure 96. Objets : traces de déchets et de sujets invisibilités. <i>Six out of ten</i> (Silver & García Bernal, 2010g).....	90, 215
Figure 97. Esthétique : surexposition. <i>Goal!</i> (Silver & García Bernal, 2010i) .....	92, 216
Figure 98. Esthétique : surexposition. <i>Who is Dayani Cristal?</i> (Silver, 2013a) .....	216
Figure 99. Esthétique : surexposition. <i>Who is Dayani Cristal?</i> (Silver, 2013a) .....	216
Figure 100. Esthétique : surexposition. <i>Who is Dayani Cristal?</i> (Silver, 2013a) .....	92, 216
Figure 101. Esthétique : surexposition. <i>Who is Dayani Cristal?</i> (Silver, 2013a) .....	216
Figure 102. Esthétique : surexposition. <i>Who is Dayani Cristal?</i> (Silver, 2013a) .....	216
Figure 103. Esthétique : surexposition. <i>Who is Dayani Cristal?</i> (Silver, 2013a) .....	216
Figure 104. Esthétique : tatouages. <i>Who is Dayani Cristal?</i> (Silver, 2013a) .....	217
Figure 105. Esthétique : tatouages. <i>Who is Dayani Cristal?</i> (Silver, 2013a) .....	94, 217
Figure 106. Esthétique : tatouages. <i>Who is Dayani Cristal?</i> (Silver, 2013a) .....	94, 217
Figure 107. Valeurs : organisations et communauté. <i>Who is Dayani Cristal?</i> (Silver, 2013a).....	218
Figure 108. Valeurs : organisations et communauté. <i>Who is Dayani Cristal?</i> (Silver, 2013a).....	218
Figure 109. Valeurs : organisations et communauté. <i>Seaworld</i> (Silver & García Bernal, 2010f) .	71, 218
Figure 110. Valeurs : organisations et communauté. <i>Who is Dayani Cristal?</i> (Silver, 2013a).....	71, 218
Figure 111. Valeurs : organisations et et communauté. <i>Who is Dayani Cristal?</i> (Silver, 2013a).	218
Figure 112. <i>The Invisibles</i> : Page d'accueil ( <a href="https://www.youtube.com/user/invisiblesfilms/featured">https://www.youtube.com/user/invisiblesfilms/featured</a> ) .....	119
Figure 113. <i>Who is Dayani Cristal?</i> : Page d'accueil (dessus, version anglaise; dessous, version espagnole). (Pulse Films, 2014b).....	122
Figure 114. <i>Who is Dayani Cristal? - The Film - Impact</i> .....	124
Figure 115. <i>Who is Dayani Cristal? - Take Action</i> .....	124

Figure 116. <i>Who is Dayani Cristal? - Learn.</i> .....	125
Figure 117. <i>Who is Dayani Cristal? – Learn – The Right Not to Migrate.</i> .....	126
Figure 118. <i>Who is Dayani Cristal? – Learn – Safety through Mexico.</i> .....	127
Figure 119. <i>Who is Dayani Cristal? – Learn – A Human Border.</i> .....	127
Figure 120. <i>Who is Dayani Cristal? – Learn – The Right not to Migrate – More Information.</i> ....	128
Figure 121. <i>Who is Dayani Cristal? – Learn – Repatriating the Dead – More Information.</i> .....	129
Figure 122. <i>Who is Dayani Cristal? – Border Stories   Read border stories.</i> .....	131
Figure 123. <i>Who is Dayani Cristal? – Shop   The Film.</i> .....	132
Figure 124. <i>Who is Dayani Cristal? – Shop   Interactive iBook.</i> .....	133

## Liste des sigles et abréviations

WIDC : projet « Who is Dayani Cristal? »

i<sup>1</sup>-Doc : interactive and immersive documentary

---

<sup>1</sup> The “i” represents a vortex of ideas spanning “information”, “interactive”, “immersive”, “intention”, “innovation”, and “indeterminacy”. This process flips the traditional vertical structures of media production into horizontal, iterative, never finished modes that revivify the user as a participant and co-creator. (Zimmermann, 2017)

*À ma mère et ma petite sœur qui l'accompagne toujours*

## Remerciements

J'ai réussi à cette étape de ma vie grâce au soutien de ma mère, Ángeles, qui, comme les anges, a été au bon endroit pour me guider sur le chemin de chacun de mes rêves. Merci à ma petite sœur Scarlett de me tenir au courant de ma responsabilité envers les nouvelles générations. Les encouragements de ma directrice de recherche, Tamara, sa patience, sa guidance et ses connaissances m'ont poussée à donner plus de moi-même pour apprendre, réfléchir et stimuler une pensée critique. Merci, Julianna, merci Kirstie : en tant que professeures dans plusieurs de mes cours, vous avez été une source de connaissances et d'inspiration ; en tant que membres de jury, vous avez joué un rôle clé dans mon projet d'apprentissage et de génération de connaissances. Merci, Jonathan, ton amour pour moi m'a donné le souffle dont j'avais besoin après chaque obstacle surmonté. Merci à la communauté des réalisateurs de documentaires, notamment celle du Mexique, qui m'a montré le cinéma d'horreur, mais dans la non-fiction, ce qui m'a donné envie de m'engager dans cette pratique cinématographique pour apporter un contrepoids à la « terreur » produite dans la réalité.

## I. INTRODUCTION

Comme un « traitement créatif de la réalité » (Grierson cité dans Gifreu-Castells, 2015, p. 1157), le documentaire est une façon de s'engager avec le public par le biais des histoires racontées dans le film. Amir Husak a souligné le potentiel civique du documentaire grâce à l'engagement social favorisé par cette pratique depuis un siècle : « *the affective powers of documentary can raise awareness, change lives, form and mobilise communities, and influence policy makers* » (2018, p. 16). L'innovation technologique qui a généré de nouvelles formes du documentaire a poussé encore plus loin les possibilités d'engagement : Husak explique que « *what distinguishes these new forms of cultural expression from their time-based counterparts are particular technological affordances and audience dynamics. Particularly striking is the wide range of possibilities for simultaneous collective and collaborative work across different media and remote geographical locations* » (2018, p. 17). Ce mémoire se focalise sur la forme émergente connue comme *i-Doc* par rapport au projet non fictionnel intitulé *Who is Dayani Cristal ?* dont les objectifs sont liés aux enjeux de la migration pour mieux comprendre comment il favorise l'engagement social.

Le reste de ce chapitre fournit une mise en contexte des enjeux de la migration actuelle, notamment celle de Centraméricains vers les États-Unis. Ensuite, ce chapitre donne une brève explication sur les récits non fictionnels – le documentaire inclus – et l'apparition de l'*i-Doc* comme genre émergeant à l'ère numérique. Plus tard, nous allons aborder le sujet de la production des *i-Docs* dans le contexte hispanophone, ainsi que leurs traitements de la migration dans cette région. Finalement, nous allons nous intéresser à la production *Who is Dayani Cristal ?* et la manière dont celle-ci sera abordée en tant que projet *i-Doc*.

Tout d'abord, je veux remarquer que ce projet de recherche est motivé par la représentation négative et péjorative de la migration à travers des discours des élites politiques. En tant que

Mexicaine, je me sens touchée par le discours de Donald Trump, et ce, depuis le début de sa campagne comme candidat républicain quand il a ciblé la frontière avec le Mexique en disant :

*« When Mexico sends its people, they're not sending their best. They're not sending you. They're not sending you. They're sending people that have lots of problems, and they're bringing those problems with us. They're bringing drugs. They're bringing crime. They're rapists. And some, I assume, are good people. But I speak to border guards and they tell us what we're getting. And it only makes common sense. It only makes common sense. »* (Trump cité dans Vega, 2015).

En guise de solution à cette supposée menace, Trump a promis la construction d'un mur à la frontière et il a assuré que le Mexique allait le payer (Vega, 2015)<sup>2</sup>. Le récit de Trump a eu des résonances négatives dans la société : on peut citer l'exemple des deux hommes qui ont battu un migrant mexicain à Boston quand Trump était toujours candidat ; d'après la police, les attaquants ont dit : *« Donald Trump was right, all these illegals need to be deported. »* (cité dans Malone, 2015)<sup>3</sup>

J'estime qu'il est important de prendre note que la mesure migratoire de la construction d'une ressource physique pour bloquer la migration a été initiée par l'administration du président George W. Bush quand il a approuvé en 2006 la norme politique connue sous le nom de *« Secure Fence Act »*, laquelle a été favorisée par les votes de sénateurs démocrates comme Hillary Clinton et Barack Obama (Garrett, 2010, p. 129)<sup>4</sup>. La construction de cette barrière commence durant

---

<sup>2</sup> El magnate inmobiliario y figura televisiva prometió además que, de ser elegido presidente, construirá un muro en la frontera sur de este país y hará que México pague por él. (Vega, 2015)

<sup>3</sup> The men told police they targeted their 58-year-old victim because they believed he was an undocumented immigrant. According to a police report, they told officers, "Donald Trump was right, all these illegals need to be deported." (cité dans Malone, 2015).

<sup>4</sup> One of the most Democratic and ethnically Hispanic regions in a red state is afflicted with one of the most hideous structures and legacies of the Bush administration and Republican-controlled Congress. The "Real ID" Act of 2005 authorized the secretary of the Department of Homeland Security (DHS) to use virtually any means possible to secure the borders of the United States, including overriding environmental and property laws ostensibly designed to prevent the federal government from imposing its will against citizens and communities without due process. Combined with the "Secure Fence" Act of 2006, the two statutes have paved the way for a 700-mile fence designed to inhibit the entry of illegal immigrants and *terrorists* through the U.S.-Mexico border by setting aside property and environmental laws carefully constructed over the years to protect the rights of the people, giving carte blanche to Secretary of Homeland Security Michael Chertoff to build the fence.

The border fence issue is extremely controversial politically and was addressed during the 2008 presidential campaign. Democratic candidates Hillary Clinton and Barack Obama both visited the University of Texas at Brownsville (UTB) and were given a tour of the area where the eighteen-foot high, concrete-based, metal pike fence was to be built. After the tour, both candidates assured university and political leaders in the lower Rio Grande Valley that they had not realized at the time when they voted for the Secure Fence Act of 2006 what it meant in terms of the effects the border wall would have on the region as the policy was implemented by President Bush and his administration.

l'administration Bush et se poursuit pendant la présidence d'Obama. Terence M. Garrett a remarqué en 2010 comment ce mur construit pour endiguer la migration ne prenait pas en compte les communautés de la frontière affectées par cette mesure : « *As of this date [2008], the border wall continues to be built unfettered and without any regard for the people adversely affected by its construction* » (Garrett, 2010, p. 130)<sup>5</sup>.

Par rapport au discours de Trump, le journaliste Jake Flanagin a souligné les raisons du succès de la campagne politique du président des États-Unis : « *Trump has successfully struck a strategically advantageous nerve among those who irrationally fear the “browning” of America. As such, the man with the straw-colored coif has launched the first campaign for major political office based on racial paranoia since the days of Jim Crow and Dixiecrat anti-integrationists* » (Flanagin, 2015).

Avant Trump, le discours contre la migration avait déjà connu du succès en Europe. En 2014, le parti français de l'extrême droite, le Front national présidé par Marine Le Pen, a pris la première place aux élections européennes : « *It was the first time the anti-immigrant, anti-EU party had won a nationwide election in its four-decade history* », ont affirmé Mark John et Leila Abboud à propos de cet événement (John & Abboud, 2014).

On peut réfléchir aussi sur le succès de Vox, le parti espagnol de droite. Le journaliste Raphael Minder insiste sur une de ses propositions de campagne : « *The party also wants to erect walls around Ceuta and Melilla, two Spanish enclaves in North Africa, to stop illegal migrants who have been climbing over their border fences.* » (Minder, 2019b). Ainsi, le 28 avril dernier, Vox a obtenu des places dans le Parlement : « *The vote also gave Vox, an anti-immigration party, its first seats in Parliament — the crossing of a significant threshold for Spain, a country in which nationalism was long stigmatized by the legacy of the Franco dictatorship.* » (Minder, 2019a).

Par conséquent, les gens qui quittent leur lieu d'origine à la recherche d'une vie meilleure ou ceux qui fuient le danger normalisé dans leur pays sont « devenus » les cibles d'un discours selon lequel

---

(Garrett, 2010, p. 129).

<sup>5</sup> The 2008 presidential election resulted in a victory for Barack Obama, and Hillary Clinton is now serving as secretary of state. As of this date, the border wall continues to be built unfettered and without any regard for the people adversely affected by its construction. (Garrett, 2010, p. 130).

ils constituent une supposée menace à la stabilité dans le pays d'accueil. Nous pouvons reprendre l'enquête de Kent A. Ono et John M. Sloop à ce sujet (2002). En effet, ces derniers ont apporté une analyse à propos du discours autour de la « Proposition 187 » qui envisageait de limiter les droits de migrants sans papier en Californie ; ils ont remarqué que la représentation des migrants est construite soit comme s'il s'agissait de capital humain ou de criminels avec un comportement immoral (Ono & Sloop, 2002, p. 31-32)<sup>6</sup>.

Récemment, Trump a jugé nécessaire de reprendre le discours anti-migration, notamment avant les élections de 2020. Le 30 mai 2019, il a publié sur Twitter la menace d'une imposition d'un tarif de 5 % sur les produits importés du Mexique si le gouvernement de ce pays n'arrêtait pas le flux des migrants sans papier par la frontière binationale (Trump, 2019)<sup>7</sup>. À la suite de cette pression, le gouvernement mexicain a accepté d'envoyer 15 000 éléments de la « *Guardia Nacional* » et de l'armée mexicaine à sa frontière au nord, ainsi que de 6500 éléments à la frontière du sud afin de contrôler la circulation migratoire (AFP, 2019)<sup>8</sup>. Les autorités mexicaines redoublent de vigilance pour identifier les migrants sans papier depuis quelques années, mais normalement elles ne travaillent pas au bord de la frontière (AFP, 2019)<sup>9</sup>. Le gouvernement mexicain a pris de sévères mesures en raison de la pression économique de Trump, ce qui oblige les migrants à prendre des risques majeurs. Un exemple de conséquences majeures liées aux politiques de Trump est le cas du décès des Salvadoriens Óscar Alberto (de 25 ans) et sa fille Angie Valeria (de presque 2 ans), pendant que Tania Vanesa (de 21 ans) regardait le courant du Río Grande (connu par les

---

<sup>6</sup> In sum, arguments both for and against Proposition 187 use appeals that assume undocumented immigrants are human capital. (Ono & Sloop, 2002, p. 31).

The second major representation of undocumented immigrants is of immigrants as criminals taking part in immoral behavior. (Ono & Sloop, 2002, p. 32)

<sup>7</sup> On June 10th, the United States will impose a 5% Tariff on all goods coming into our Country from Mexico, until such time as illegal migrants coming through Mexico, and into our Country, STOP. The Tariff will gradually increase until the Illegal Immigration problem is remedied,.. (Trump, 2019)

<sup>8</sup> “Tenemos un despliegue total entre la Guardia Nacional y unidades del ejército de casi 15,000 hombres en la parte norte del país”, dijo el secretario de Defensa Nacional, Luis Cresencio Sandoval, durante la conferencia matutina del presidente Andrés Manuel López Obrador. [...] En tanto, precisó que en la frontera sur -con Centroamérica- hay unos 6,500 uniformados para evitar el paso de miles de migrantes, en su mayoría provenientes de Guatemala, Honduras y El Salvador, que buscan llegar a Estados Unidos huyendo de la violencia, la pobreza y de la falta de oportunidades. (AFP, 2019)

<sup>9</sup> Las autoridades mexicanas realizan desde hace años operativos para capturar migrantes en el territorio, pero casi nunca al borde de la frontera norte. (AFP, 2019)

Mexicaines comme « *Río Bravo* ») entraîner son mari et sa fille dans la mort par noyade le 23 juin 2019 (Pradilla, 2019)<sup>10</sup>. La photographie prise par une photographe d'AFP (AFP, 2019)<sup>11</sup> témoigne de cette tragédie qui montre les conséquences liées à l'adoption d'un discours politique contre la migration.

Le succès de Le Pen et Trump ainsi que la croissance de la force politique du parti Vox montrent comment le discours qui capitalise politiquement sur les sujets anti-migration trouve des sympathisants qui considèrent les immigrés comme les responsables de leurs problèmes et s'expriment à travers le vote et, dans le pire scénario, à travers de la violence.

Dans ce contexte, je considère qu'il faut collaborer dans la communication de la réalité à travers différentes voix, faciliter l'information par divers médias, développer des espaces de rencontres pour la discussion et le débat, repérer les points en commun et trouver les moyens pour réaliser les changements qui bénéficient aux groupes affectés. À ce sujet, le documentaire peut constituer un moyen pour atteindre ces objectifs mentionnés.

Grâce au développement technologique et à l'expérimentation constante de la documentation du réel, on assiste à l'émergence de nouveaux genres qui poursuivent la tradition du cinéma documentaire.

À travers ces nouvelles pratiques documentaires, j'estime qu'il est possible de développer des ponts de liaison au lieu de construire des murs, lesquels divisent l'humanité. Ainsi, il importe de faire face aux conséquences violentes des discours discriminatoires et de motiver l'empathie envers les groupes vulnérables.

---

<sup>10</sup> Wendy Martínez Ramírez, de 28 años, es hermana de Óscar Alberto y tía de Angie Valeria, los dos migrantes salvadoreños que murieron este 23 de junio cuando trataron de cruzar el Río Bravo a la altura de Matamoros, Tamaulipas. [...] Óscar Alberto Martínez Ramírez, de 25 años, y su hija Angie Valeria, que estaba por cumplir dos, se ahogaron al intentar alcanzar Estados Unidos. Con ellos se encontraba Tania Vanessa Ávalos, de 21 años, esposa y madre de los fallecidos. [...] Tania Vanessa Ávalos tiene 21 años. Vio cómo el agua se llevaba a su marido y su hija. A sus dos décadas de existencia ya ha sido testigo de una de las cosas más horribles que puede ver el ser humano: observar cómo el agua se traga a tu familia. (Pradilla, 2019)

<sup>11</sup> El fin de semana, una fotógrafa de AFP capturó el momento en que dos mujeres y una niña fueron detenidas por miembros fuertemente armados de la Guardia Nacional mientras intentaban cruzar el Río Bravo, que divide a la mexicana Ciudad Juárez de la estadounidense El Paso. (AFP, 2019)

Par ailleurs, je suis consciente des critiques concernant l'empathie en tant qu'objectif du film documentaire ; à ce sujet, je prends en compte le point de vue de Pooja Rangan qui souligne le sens de l'urgence découlant des pratiques documentaires contemporaines qui vise à créer un sentiment de priorité impératif face à la vie en danger. Le documentaire effectue ainsi une sorte de discrimination en choisissant à qui donner la parole (Rangan, Story, & Sarlin, 2018, p. 198-199)<sup>12</sup>. Rangan critique aussi le fait que ce choix de groupe ciblé puisse être accompagné de contraintes des sources de financement, lesquelles renforcent l'exclusion structurelle (Rangan et al., 2018, p. 202). Paige Sarlin définit donc cette pratique comme le documentaire au service ou fondé sur la pensée d'urgence (« *Documentary that is in service of or grounded in emergency thinking* ») (Rangan et al., 2018, p. 204)<sup>13</sup>. Ainsi, d'après la posture de Rangan, le documentaire construit un sentiment d'urgence sur certains enjeux humanitaires qui favorisent son financement ; le documentaire classe les problématiques sociales et fait le choix de ses priorités. Toutefois, hormis cette critique concernant le film documentaire à des fins politiques, je veux encourager la discussion sur l'importance du documentaire en tant que stratégie pour faire face au pouvoir hégémonique, un genre non fictionnel qui favorise l'« empathie politiquement fondée » dans les communautés rencontrées en ligne ou hors ligne, au lieu de concevoir le documentaire au service de la pensée d'urgence (« *emergency thinking* ») en considérant ces concepts mobilisés par Rangan, Story et Sarlin.

Ce projet de mémoire prend en compte la pratique consistant à documenter la réalité d'une manière transmédiatique afin d'engager le public vers les changements sociaux. À cet effet, je prends le cas du projet *Who is Dayani Cristal ?*, dont je parlerai en détail plus tard, pour analyser leurs caractéristiques visant à atteindre le changement social par rapport à la migration. J'ai l'intention

---

<sup>12</sup> Rangan: I am interested in how the contradictions of emergency thinking infuse contemporary documentary practices that produce a sense of urgency around endangered life. (Rangan, Story, & Sarlin, 2018, p. 198)

This trope pathologizes sex work and child labor even as it recruits non- Western children in producing humanitarian commodities that re- center Western visions of childhood innocence. My book investigates what mediations do — how they produce consensus around particular meanings of humanity, justify insidious forms of discrimination, and consolidate unspoken regimes of power, all under the aegis of the seemingly inclusive gesture of giving voice. (Rangan, Story, & Sarlin, 2018, p. 199)

<sup>13</sup> Sarlin: Documentary that is in service of or grounded in emergency thinking (perhaps we can call it “emergency filmmaking”?) often focuses on individuals, relying on the stories of particular personalities to illustrate some aspect of a larger- scale problem or crisis, or even more typically, a value, at the level of narrative and character such as resilience or overcoming. (Rangan et al., 2018, p. 204)

d'effectuer une analyse utile pour des projets futurs à des fins de changement social, ainsi que d'apporter ma contribution à l'aide d'une méthodologie favorisant la compréhension de ce nouveau genre émergeant.

## I.I Contextualisation : du documentaire au *i-Doc* transmédia

Tout d’abord, nous allons repérer l’origine du genre documentaire pour arriver à de nouvelles pratiques qui considèrent actuellement les médias émergents.

Pendant les dernières années du XIX<sup>e</sup> siècle et les premières du XX<sup>e</sup>, le cinéma était utilisé pour enregistrer des événements quotidiens. Arnau Gifreu Castells (2015, p. 1157) fait remarquer que depuis cette période, les œuvres filmiques qui ont l’objectif de raconter la réalité font partie du macro-genre appelé « non-fiction ». Ces œuvres filmiques s’expriment sous la forme de journalisme, d’essai filmique, de film scientifique ou de recherche, de film éducatif, de film touristique, etc. Ensuite, le concept du « documentaire » est utilisé pour la première fois par John Grierson qui a employé ce terme à propos du film *Moana* (1926) de Robert Flaherty. Il a défini ce projet filmique comme un « traitement créatif de la réalité » (guillemets de l’auteur) (Gifreu-Castells, 2015, p. 1157)<sup>14</sup>.

Par ailleurs, Bill Nichols juge que la forme documentaire va au-delà du simple fait de montrer la réalité créativement. Il explique : « *Neither spectacle and exhibition nor science and documentation guarantee the emergence of a documentary film form* » (Nichols, 2016b, p. 19). Ainsi, d’après Nichols, beaucoup de choses peuvent être documentées, mais la plupart des documents ne sont pas des documentaires<sup>15</sup> (Nichols, 2016b, p. 19). Nous pouvons identifier la pratique documentaire une fois que certains éléments ont été mis ensemble : « *Documentary took identifiable shape when photographic realism, narrative structure, and modernist fragmentation served the goal of social persuasion* » (Nichols, 2016b, p. 24).

---

<sup>14</sup> Las primeras películas con movimiento eran grabaciones de no más de un minuto de duración denominadas “actualidades fílmicas” (1895-1900). En ellas se narraban historias cotidianas basadas en la realidad. (...) Desde entonces, el término “no ficción” se ha presentado como un macro-género que abarca formas de expresión como las propias del documental, el periodismo (reportaje, crónica y noticia), el film ensayo, las películas científicas o de investigación, el vídeo con finalidades específicas (institucional, industrial o de propaganda), los materiales educativos, las películas de naturaleza o las películas de viajes y turísticas, entre otros. (...) John Grierson (1988) fue el primero en utilizar el término “documental” para calificar la película *Moana* (Flaherty, 1926), género que definió como “el tratamiento creativo de la realidad”. (Gifreu-Castells, 2015, p. 1157).

<sup>15</sup> Much can be documented, but most documents are not documentaries. (Nichols, 2016b, p. 19)

Pour sa part, Vincent Pinel (2017, p. 80)<sup>16</sup> remarque que le film documentaire peut avoir des objectifs différents, soit l'information, l'éducation, l'apprentissage, la promotion, la propagande, etc., à travers des formes diverses et des écoles et mouvements cinématographiques variés.

Grâce à l'émergence des technologies numériques, la documentation du réel à travers la production des récits non fictionnels trouve différents moyens de diffusion et de rétroaction. Arnau Gifreu-Castells (2017, p. 7)<sup>17</sup> énumère une série de concepts qui ont été employés au fil de temps pour désigner ce nouveau genre :

- « *Evolving documentary* » par Glorianna Daventport (1995)
- « *Interactive documentary* » par Almeida et Alvelos (2010), ainsi que par Dovey et Rose, (2013)
- « *i-Docs* » par Gaudenzi (2012)
- « *Open docs* » par Rose (2012)
- « *Expanded documentary* » par Sucari (2009) et Català (2011)
- « *New Media Documentary* » par Ocak (2014)

Ce projet de recherche va se focaliser sur le concept « *i-Doc* », car celui-ci encourage la rencontre de créateurs et de théoriciens engagés avec les nouvelles formes de la pratique documentaire, ce qui contribue à créer un genre de communauté intellectuelle, comme souligné par l'artiste médiatique Sharon Daniel (2018, p. 94)<sup>18</sup> ; ce concept est pertinent dans le cadre de cette recherche en raison de l'importance donnée par l'*i-Doc* à la collaboration dans une communauté.

---

<sup>16</sup> Le documentaire n'est pas un genre, mais une vaste famille aux multiples ramifications qui tiennent à la vérité de ses propos (l'information, l'éducation, l'apprentissage, la promotion, la propagande), de ses formes (les actualités, le film de reportage, le film-enquête, le cinéma direct, le film de montage, le film publicitaire), de ses écoles et de ses mouvements (le ciné-oeil, l'école documentaire britannique, le groupe des Trente, etc.) et enfin de ses propres genres (le document historique, le document biographique, le film sur l'art, le film géographique, le film touristique, le film de voyage, le film d'expédition ou d'exploration, le film sportif, le film de métier, le film technique, le film d'entreprise, le film industriel, le film agricole, le film de sciences naturelles, le film animalier, le film médical, le film scientifique, le film ethnographique, le film sociologique, le film de propagande, le film militant et d'intervention sociale, etc.). (Pinel, 2017, p. 80)

<sup>17</sup> As this is a constantly changing and evolving form, the term used most has been 'interactive documentary' (Almeida and Alvelos, 2010; Dovey and Rose, 2013), although other terms are also used interchangeably, like "i-Docs" (Gaudenzi, 2012), "Open docs" (Rose, 2012; MIT Open Documentary Lab, 2013), "Expanded documentary" (Sucari, 2009; Català, 2011) and "New Media Documentary" (Ocak, 2014). (Gifreu-Castells, 2017, p. 7)

<sup>18</sup> So, after creating interactive interfaces to online audiovisual archives (that I had come to think of as interactive documentaries) in a kind of disciplinary isolation over a period of about ten years, I was eager to find a community of other makers and theorists committed to new forms of (and new ethics in) documentary practice. I-Docs has helped to create that kind of intellectual community. (Daniel et al., 2018, p. 94)

Nous allons mobiliser ce concept plus tard quand nous expliquerons la théorie de manière détaillée.

Après avoir souligné la nature des récits non fictionnels, lesquels comprennent le film documentaire, et la manière dont *l'i-Doc* est inscrit comme genre émergeant à l'ère numérique, nous allons nous pencher sur la production d'*i-Docs* dans le contexte hispanophone, puis sur le sujet de la migration abordé par ce genre.

Dans le contexte de la production hispano-américaine, Arnau Gifreu a recueilli (en 2013)<sup>19</sup> une liste de douze documentaires interactifs de cette origine qu'il considère comme étant les plus importants. Parmi ces projets, il cite des *i-Docs* tels que *VOSE* (Gonzalez, 2014) à propos du cinéma et du langage (dialogues, sous-titre) ; *Cromosoma Cinco* (Ripoll & Pram, 2013) sur le syndrome connu comme le cri du chat ; *Guadalquivir* (Gutiérrez Acha et al., 2013) sur les zones naturelles les plus importantes de la péninsule ibérique, entre autres. Cependant, aucun des projets qu'il a sélectionnés ne touche les enjeux de migration impliquant les Latino-Américains.

Pour leur part, en 2005, Gael García Bernal, Diego Luna et Elena Fortes ont créé Documental Ambulante A.C., une organisation mexicaine à but non lucratif consacrée à soutenir et à diffuser le documentaire comme outil de transformation culturelle et sociale (*Ambulante. Sobre nosotros, s. d.*)<sup>20</sup>. Chaque année, cette organisation présente un festival international du film documentaire en collaboration avec d'autres organisations (CANANA, Cinépolis et le Festival international du film Morelia), qui parcourent plusieurs États du Mexique pendant deux mois (*Ambulante. Sobre nosotros, s. d.*)<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> Now Spanish-speaking countries are also creating a "corpus" of noteworthy projects. The fact that the Anglophone, Francophone and Latin cultures are different, with different stories, codes and motivations, affects how these types of documentaries are made and how the narrative is constructed. While there was some growth in this field at the international level at the end of the first decade of the present century, we are now witnessing the expansion of webdocs and transmedia documentaries made in the Latin area. They have also come to stay. In this playlist I've chosen some of them, but the best is yet to come. Hope you enjoy them! (Gifreu, 2013)

<sup>20</sup> Documental Ambulante A.C. es una organización sin fines de lucro, fundada en 2005 por Gael García Bernal, Diego Luna y Elena Fortes, dedicada a apoyar y difundir el cine documental como una herramienta de transformación cultural y social. (*Ambulante. Sobre nosotros, s. d.*)

<sup>21</sup> Cada año Documental Ambulante A.C. realiza un festival internacional de cine documental en colaboración con CANANA, Cinépolis y el Festival Internacional de Cine de Morelia, que recorre varios estados de México durante 2 meses. (*Ambulante. Sobre nosotros, s. d.*)

À partir de 2018, le *Festival Ambulante* a ouvert le *Salon Transmedia*, un espace interactif qui présente des récits transmédia non fictionnels de différents pays du monde, ainsi que des conférences et des masters classes (*Ambulante. Salón Transmedia*, s. d.)<sup>22</sup>. Parmi les *i-Docs* de sujets latino-américains dans le cadre de ce festival en 2018, on trouve des projets tels que *Quipu* (Court et al., 2014) sur la stérilisation forcée au Pérou ; *Geografía del dolor* (González, s. d.), sur les témoignages de parents de personnes disparues ou assassinées au Mexique ; *Cadena de mando* (Rea et al., s. d.), à propos des liens entre l'armée mexicaine et les crimes commis au Mexique ; *Mujeres en venta* (Lovato & Irigaray, s. d.), sur l'exploitation des femmes en Argentine ; *Borders* (Álvarez, 2017), sur les dangers vécus par les immigrants mexicains lors du passage de la frontière ; *Murmullos de la frontera sur* (ACNUR et al., 2016), sur la criminalité organisée dans le nord de l'Amérique centrale qui force les enfants et adolescents à fuir leur pays d'origine. Parmi tous les projets choisis, seuls les deux derniers *i-Docs* touchent les enjeux de la migration latino-américaine.

La migration a été abordée par ce nouveau genre non fictionnel, même avant l'usage d'internet. Ursula Biemann avait déjà expérimenté ce genre à travers la production d'essais vidéo, comme *Performing the Border* (1999), pour articuler les transformations géopolitiques et sociales induites par la mondialisation et le champ esthétique, sur le concept de la frontière. Ainsi, elle a témoigné d'un espace transnational produit par la migration et le travail des femmes à la frontière du Mexique et des États-Unis (Biemann, 2008, p. 13-14)<sup>23</sup>. Plus récemment, l'installation de la réalité virtuelle *Carne y Arena* (2017) d'Alejandro G. Iñárritu plonge les participants dans un récit créé d'après les expériences vécues par des migrants pendant leurs parcours vers les États-Unis. Ce

---

<sup>22</sup> Espacio interactivo que muestra una selección de narrativas transmedia de no ficción de diversos países del mundo. Su curaduría se centra en el tema de la justicia y sostiene que mirar al mundo, apropiarse de él y transformarlo es posible desde el relato multiplataforma. Además, estará acompañado por conversatorios y clases magistrales. (*Ambulante. Salón Transmedia*, s. d.)

<sup>23</sup> My simultaneous engagement with the geopolitical and social transformations being induced by globalization, and the form in which these could be addressed in the expanded aesthetic field, are conceptually related. These two ongoing processes are connected and hinge, in my work, on the concept of the border. (Biemann, 2008, p. 13). (...) *Performing the border* is my first video essay. While it dates from 1999, I had been thinking about the US-Mexico border since I graduated from the School of Visual Arts in New York in 1986. (Biemann, 2008, p. 14) (...) On the US-Mexico border, I witnessed the emergence of a gigantic transnational space effectively produced by female migration and labor. (Biemann, 2008, p. 14)

projet a obtenu de la notoriété grâce à l'Oscar spécial qu'il a reçu en 2018 (Caparrós, 2018)<sup>24</sup>.

Ainsi, on peut dire que parmi les sujets de changement politique ou social abordés par les *i-Docs*, on trouve peu d'exemples sur la migration latino-américaine. Pour cette raison, j'ai choisi le projet *Who is Dayani Cristal ?* afin d'effectuer une recherche qui permette de mieux comprendre l'engagement des collaborateurs à travers l'*i-Doc* à des fins activistes sur la migration. Nous décrirons donc ce projet pour comprendre ses objectifs envisagés.

---

<sup>24</sup> González Iñárritu ya ganó tres óscares por sus películas y la Academia de Hollywood acaba de darle uno especial por *Carne y arena*. (Caparrós, 2018)

## I.II Who is Dayani Cristal?

*L'i-Doc Who is Dayani Cristal ?* a été produit comme une campagne conçue pour avoir un impact social (Raftree, Ross, Silver, & Srivastava, s. d., p. 2)<sup>25</sup>, développée entre 2010 et 2015 (Raftree, Ross, Silver, & Srivastava, s. d., p. 28)<sup>26</sup>; il concerne les enjeux de la migration de Centraméricains vers les États-Unis en passant par le Mexique.

Le fait d'évaluer l'impact social est une pratique adoptée par l'industrie documentaire, car les cinéastes doivent démontrer leur influence politique à leurs parraineurs. D'après une perspective critique, Angela J. Aguayo explique cet outil de marketing :

*The documentary industry celebrated and embraced the concept of "impact." Influenced by the "functionalist orientation" of social entrepreneurs, filmmakers are expected to demonstrate political influence through specific "performance criteria by which some change can be imagined and then assessed." This uncritical, ahistorical approach to public engagement with documentary produced evaluation tools and metrics for assessing social change. In the new century, emerging documentaries received industry funding based on measurable impact, regardless of whether the actions serve the injustices on the screen. The results of this market-based approach to social change have included building nonprofit coalitions, ensuring that the documentary reaches target audiences, and tailoring documentary messaging to meet the perceived needs of activists. (Aguayo, 2019b, p. 8-9)*

Par sa part, Bill Nichols formule aussi une critique à propos de la métrique ainsi que du concept même d'« impact social », car la contribution financière des parraineurs contribue au pouvoir hégémonique :

*That much of the prose surrounding the social impact movement, if we may call it that, is jargon of the most obfuscating kind is symptomatic of the enormous challenge that established, nonprofit institutions have when they call for social change but not too much of it. Their funds come from benefactors, patrons, and endowments whose wealth derives from the system as we know it. Newly coined definitions of movements, citizen projects, and media landscapes replace actual*

---

<sup>25</sup> The social impact campaign aimed to further humanize and universalize the migration story, while creating direct pathways to action. (Raftree, Ross, Silver, & Srivastava, s. d., p. 2)

<sup>26</sup> Planning and Implementation, May 2010-March 2015 (Raftree, Ross, Silver, & Srivastava, s. d., p. 28)

*political organizing and protest such as what Occupy Wall Street instigated* (Nichols, 2016c, p. 224).

N'échappant pas à cette tendance, WIDC, en tant que documentaire émergent, a adopté aussi cette pratique de mesurer ses résultats. D'après le dossier de l'évaluation de l'impact (Raftree et al., s. d.) de cette campagne, publié sur le site Web de cet *i-Doc*, ce projet a été produit autour de trois enjeux sociaux :

- 1) Les corps à la frontière : le manque de ressources et de capacités pour identifier et rapatrier les migrants morts sans identification. (Raftree et al., s. d., p. 12)<sup>27</sup>
- 2) Le droit de ne pas migrer : il existe un besoin d'investissements, de développement économique et de développement dans les communautés locales en Amérique centrale afin que les gens ne ressentent pas la nécessité de migrer. (Raftree et al., s. d., p. 15)<sup>28</sup>
- 3) L'humanisation de migrants : il faut raconter des histoires de migrants pour développer l'empathie. À travers *l'i-Doc*, les Honduriens expriment le désir d'une meilleure vie, leurs besoins de protection et de sécurité en transit (au Mexique) et leurs besoins d'une action législative et des efforts de la société civile pour mettre en place une politique de frontière humaine (aux États-Unis). (Raftree et al., s. d., p. 19)<sup>29</sup>

Néanmoins, je propose d'analyser *Who is Dayani Cristal ?* en tant qu'*i-Doc* transmédia par rapport au récit, lequel est développé à travers diverses plateformes où le public peut trouver des espaces d'interaction.

En ce qui concerne les composants transmédia du projet, *Who is Dayani Cristal ?* a intégré les éléments d'engagements suivants (Raftree et al., s. d., p. 30) afin d'atteindre ses objectifs :

---

<sup>27</sup> Robin Reineke defined the problem within the film and through subsequent collaboration with the social impact team as one of preventable migrant deaths and disappearances, and lack of resources and capacity to identify and repatriate unidentified dead migrants. (Raftree et al., s. d., p. 12)

<sup>28</sup> there is an urgent need for investment, economic development, and community development in local communities in Central America to prevent the need for migration. (Raftree et al., s. d., p. 15)

<sup>29</sup> Need for migrants' stories to elicit empathy defined in the film in Honduras, Mexico, and the US, and in the campaign design process by various NGO partners.

Honduras: We have a desire to better ourselves.

Mexico: We need protections and safety in transit.

USA: We need legislative action and civil society efforts aimed at humane border policy (Raftree et al., s. d., p. 19)

<i>Film:</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Full-length cut</li> <li>• 20-minute version</li> </ul>
<i>Digital Assets:</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Website (bilingual)</li> <li>• Web docs/photo essays</li> <li>• Border Stories (participatory)</li> <li>• The Missing Migrant Project</li> <li>• Original essays</li> <li>• Screening guides</li> <li>• Original essay series: World Policy Institute</li> <li>• The Invisibles short film series</li> <li>• Bodies on the Border: NY Times Op-Doc</li> <li>• “An Examination of Modern Day Migration”: eBook (bilingual)</li> </ul>
<i>Events of note:</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Brain Trust, Ford Foundation, New York City (With Active Voice)</li> <li>• Brain Trust, Tijuana, Mexico (With Active Voice)</li> <li>• Brain Trust, Washington DC (With WOLA)</li> <li>• Migrant Rights Workshop, Mexico City (With CAMMINA)</li> <li>• Migrant Rights Workshop, Mexico City (With Ford Foundation Mexico)</li> <li>• Screening, Congressional Hispanic Caucus, US Congress (with WOLA)</li> <li>• Screening, Border Caucus and Congressional Hispanic Caucus, US Congress (with WOLA)</li> <li>• Screening, AGM, National Domestic Workers Alliance (with Active Voice)</li> <li>• Screening, US State Department, Western Hemisphere Affairs</li> <li>• Screening, Honduran Embassy, Washington DC</li> <li>• Screening, Honduran Repatriating Remains Team, Tegucigalpa, Honduras</li> </ul>
<i>Screenings Series:</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Movimiento Migrante Mesoamericano: Mothers of the Disappeared screenings, Various locations, Mexico</li> <li>• Carovane Migranti: Caravan screenings, Various locations, Italy</li> <li>• Catholic Relief Services / CAMMINA: Various locations, Honduras</li> <li>• National Alliance of Latin American and Caribbean Communities: Various locations, U.S.</li> <li>• React to Film: US University screening tour</li> <li>• Active Voice: US Immigration Rights Organizations, US-Mexico Regional Border Tour</li> <li>• Various Partners: International Migrants’ Day screenings, Various locations worldwide</li> </ul>
<i>Social Media Impressions:</i>	<p>Measured from broadcast launch, 6/7 September 2014, with 2,283,000 million total viewers on Univision/Fusion, to November 3, 2014, #KnowYourBorder Twitter campaign)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Facebook: 2,098,013</li> <li>• Twitter: 80,200</li> </ul>

Tableau 1 : *Engagement Elements* (Raftree et al., s. d., p. 30)

À partir d’une réflexion au sujet de la classification des stratégies de collaboration dans un *i-Doc* proposé par Gaudenzi (2014), que nous allons décrire dans la partie théorique suivante, nous pouvons analyser *Who is Dayani Cristal* ? comme un projet documentaire Web interactif — comprenant aussi du contenu linéaire — qui vise à susciter des commentaires et des débats. La participation a eu lieu sur le plan numérique (Facebook, Twitter, Instagram, site Web, YouTube)

et sur le plan physique (événements tels que des ateliers, des séries de projections du film documentaire linéaire).

À travers l'étude du cas *Who is Dayani Cristal ?*, j'envisage d'analyser les affordances multimodales de ce projet qui donnent la possibilité aux publics de s'exprimer et de discuter les enjeux de la migration. De même, je veux réfléchir à la manière dont cette multimodalité profite des ressources de signification qui visent à rassembler une communauté à travers la production des valeurs en commun afin d'atteindre des changements politiques et sociaux par rapport à la migration et ainsi, observer comment la mobilisation de cette communauté est favorisée par un genre de mimétisme politique à l'intérieur du récit ayant de résonance à travers ses publics.

# 1. Chapitre – Théorie et problématique

Pendant la trajectoire de la réflexion sur le projet *Who is Dayani Cristal ?*, nous allons mobiliser trois concepts clés dans cette recherche : l'*i-Doc* transmédial, la collaboration polyphonique et le mimétisme politique. À travers ces concepts, je vais analyser les valeurs politiques découlant de *Who is Dayani Cristal ?* qui peuvent favoriser l'engagement social.

## 1.1. Théorie

Tout d'abord, nous allons montrer l'explication sur le terme *i-Doc* et préciser la nature de projets que ce concept englobe ; de même, nous comprendrons leurs buts et caractéristiques en commun d'après différentes approches. Ensuite, nous allons noter les conditions qui font qu'un récit soit considéré comme transmédia ; de cette manière, nous allons définir le concept *i-Doc* transmédia. Le deuxième concept est la collaboration polyphonique ; cette partie théorique va développer la définition en considérant l'espace qui est ouvert par les médias émergents ; la participation dans ces espaces favorise le dialogue et la co-création de sens ; cette approche prend en compte aussi la conception de la polyphonie par Mikhail M. Bakhtin, dont les termes clés sont mobilisés par des chercheurs tels que Judith Aston et Stefano Odorico qui trouvent une pertinence contemporaine dans leur conception du documentaire polyphonique (Gaudenzi, 2020).

Finalement, ce chapitre théorique va aborder le mimétisme politique, un concept introduit par Jane M. Gaines, lequel souligne la résonance qu'a l'écran sur le corps du public ; à ce sujet, il sera pertinent aussi prendre en compte le pouvoir de la représentation par les médias proposé par Stuart Hall.

### 1.1.1. *i-Doc* Transmédia

#### L'i-Doc

En premier lieu, nous allons nous focaliser plus spécifiquement sur le concept « *i-Doc* ». L'usage de ce terme comprend des projets tels que : les *webdocs*, les documentaires transmédia, les *serious games*, les documents locatifs, les médias communautaires interactifs, les *docu-games*, la réalité virtuelle non fictionnelle, *ambient literature*, et *live performance documentary*. (Aston et al., 2017, p. 2)<sup>30</sup>. Étant donné que cette pratique non fictionnelle est en constante évolution selon les changements des médias, nous estimons que l'usage du terme « *i-Doc* » est pertinent grâce à sa considération des projets interactifs actuels ainsi que des pratiques encore en train d'être développées ou expérimentées.

Judith Aston et Sandra Gaudenzi (2012) conçoivent les « *i-Docs* » comme des projets dont le but est de documenter le réel à travers de l'usage de technologie numérique (Aston & Gaudenzi, 2012, p. 125)<sup>31</sup> qui favorise l'interactivité (Web, DVD, mobiles, GPS, installations de galerie). Elles conçoivent l'interactivité comme : « *a means through which the viewer is positioned within the artefact itself, demanding him, or her, to play an active role in the negotiation of the 'reality' being conveyed through the i-doc.* » (Aston & Gaudenzi, 2012, p. 126)<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> In a fast-moving field, we want i-docs to be an expansive concept that can provide a platform for interrogating diverse forms and embracing a variety of emerging trends. We continue to use the term 'i-docs' to include projects that may be found elsewhere described as web-docs, transmedia documentaries, serious games, locative docs, interactive community media, docu-games and now, also, forms including virtual reality non-fiction, ambient literature and live performance documentary. We do not focus only on visual screen practices as i-docs can include work where audio leads, or where immersive and mixed reality projects use actuality and reportage, aural history and poetry, all opening up new terrains for documenting away from the lineage of documentary film. (Aston et al., 2017, p. 2)

<sup>31</sup> The position taken in this article is that any project that starts with an intention to document the 'real' and that uses digital interactive technology to realize this intention (Aston & Gaudenzi, 2012, p. 125) can be considered an interactive documentary. (Aston & Gaudenzi, 2012, p. 126).

<sup>32</sup> In addition to this, most of the current literature (Gifreu 2011; Crou 2010; Hudson 2008) confines i-docs to web-docs (documentaries that use the World Wide Web as a distribution and content production platform) but the i-Docs symposia have expanded the definition to include any digital platform that allows interactivity (such as Web, DVD, mobiles, GPS devices and gallery installation). As such, interactivity is seen as a means through which the viewer is positioned within the artefact itself,

Au-delà de la définition traditionnelle de John Grierson du genre documentaire (« le traitement créatif de la réalité » ou « *the creative treatment of actuality* », description analysée et critiquée aussi par Bill Nichols (2016b, p. 28)<sup>33</sup>, dans le cadre de l'*i-Doc*, la réalité est conçue d'une manière plus large en la reliant à l'expérience, comme les auteures l'expliquent :

*For us the notion of the 'real' embraces the breadth of lived experience; as Clifford Geertz would have it, 'rocks and dreams are both of this world'. We therefore use the term 'real' in full acknowledgement that our understanding of reality is a shifting concept, which lends so many twists and possibilities to Grierson's 'creative treatment of actuality'. (Aston et al., 2017, p. 1)*

Amir Husak souligne aussi les différences entre le documentaire linéaire et cette nouvelle pratique documentaire interactive où la collaboration et la collectivité sont aussi situées au centre de son approche à l'*i-Doc* :

*[W]hat distinguishes these new forms of cultural expression from their time-based counterparts are particular technological affordances and audience dynamics. Particularly striking is the wide range of possibilities for simultaneous collective and collaborative work across different media and remote geographical locations. (Husak, 2018, p. 17).*

Il existe de nombreuses stratégies de collaboration dans un *i-Doc*. À ce sujet, Sandra Gaudenzi (2014, p. 130)<sup>34</sup> énumère les possibilités qui donnent la forme finale du projet : le résultat peut être un documentaire linéaire/performance — créé grâce à la collaboration des utilisateurs, mais orchestré par un auteur ; un documentaire Web interactif ouvert aux commentaires et aux débats ; un artefact interactif fermé à la participation du public, mais impliquant activement les sujets qu'il décrit ; un documentaire locatif qui rassemble du contenu généré par l'utilisateur

---

demanding him, or her, to play an active role in the negotiation of the 'reality' being conveyed through the i-doc. (Aston & Gaudenzi, 2012, p. 126)

<sup>33</sup> If we are to locate Grierson's attacks on the modernist avant-garde effectively, his famous definition of documentary as "the creative treatment of actuality" must be coupled with his less-well-known definition of propaganda as "the constructive management of public affairs." (Nichols, 2016b, p. 28)

<sup>34</sup> Each type of participation shapes the final form of the documentary: the outcome can be a linear documentary/performance – created through user collaboration but orchestrated by an author (Overheated Symphony, RiP: a Remix Manifesto, Life in a Day, The Johnny Cash Project), an interactive web documentary that leads to comments and debate (Prison Valley, Miami/ Havana), an interactive artefact that is closed to audience input but that actively involves the subjects that it portrays (Out my Window, The Waiting Room, GDP: Measuring the Human Side of the Canadian Economic Crisis), a locative documentary that gathers UGC while moving in physical space (Rider Spoke, Greenwich Emotion Map) or an open database fed by user content (6 Billion Others, Participate, One Day on Earth Interactive Gallery, Mapping Main Street, Question Bridge). (Gaudenzi, 2014, p. 130)

(CGU) en se déplaçant dans un espace physique, ou une base de données ouverte alimentée par le contenu de l'utilisateur. À ce sujet, l'auteure souligne les considérations à prendre avant de choisir la stratégie de collaboration : « *As a result, when deciding what sort of participation will be possible in a collaborative documentary, three points need to be considered: 'who' is participating, 'what' can be done, and 'when' is this intervention possible* » (Gaudenzi, 2014, p. 142).

À partir de cette classification des stratégies de collaboration proposée par Gaudenzi (2014), nous pouvons définir *Who is Dayani Cristal ?* comme un projet documentaire Web interactif — comprenant aussi du contenu linéaire (un long documentaire et une série de courts-métrages) —, qui vise à susciter des commentaires et des débats. La participation a eu lieu sur le plan numérique (Facebook, Twitter, Instagram, site Web, YouTube) et sur le plan physique (événements tels que des ateliers, des séries de projections du film documentaire linéaire).

### *Transmédia*

Un autre concept important lié à *i-Doc* que nous allons prendre en compte dans cette recherche est la transmédiatité.

En parlant de contenus fictionnels tels que *Star Wars* et *Pokemon*, Henry Jenkins a analysé les récits qui sont transmis par différents médias : « *In the ideal form of transmedia storytelling, each medium does what it does best-so that a story might be introduced in a film, expanded through television, novels, and comics, and its world might be explored and experienced through game play. Each franchise entry needs to be self-contained enough to enable autonomous consumption. That is, you don't need to have seen the film to enjoy the game and vice-versa* » (Jenkins, 2003). De cette manière, Jenkins décrit la notion du récit transmédia et souligne l'importance de trouver le média le plus juste pour chaque genre de récit : l'histoire n'est pas nécessairement adaptée à chaque média ; elle est plutôt développée à travers différents médias afin qu'elle soit racontée

sous des angles différents et pour explorer des points de vue divers dans l'univers de l'histoire.

Par ailleurs, nous pouvons considérer aussi le point de vue de l'industrie de média en prenant la définition du PGA (Producers Guild of America) par rapport au récit transmédia :

*The Guild defines a Transmedia Narrative project or franchise of one that consists of three (or more) narrative storylines existing within the same fictional universe on any of the following platforms: Film, Television, Short Film, Broadband, Publishing, Comics, Animation, Mobile, Special Venues, DVD/Blu-ray/CD-ROM, Narrative Commercial and Marketing rollouts, and other technologies that may or may not currently exist. These narrative extensions are NOT the same as repurposing material from one platform to be cut or repurposed to different platforms. (PGA Board of Directors Approves Addition of Transmedia Producer to Guild's Producers Code of Credits, 2010)*

Nous pouvons remarquer que, dans sa définition de Transmédia, l'industrie prend aussi en compte le développement du récit à travers différents médias (au moins trois) afin de raconter l'histoire sous des angles différents.

Ainsi, cette pratique fictionnelle a été adoptée aussi par les producteurs de projets non fictionnels. Le documentaire transmédia, qui est aussi inclus dans la définition de projets d'*i-Docs* (Aston, Gaudenzi, & Rose, 2017), transmet ses histoires à travers différents médias tels que les réseaux sociaux et les appareils mobiles, enrichissant donc le récit et créant une expérience plus complète pour le public (Luizzi cité dans Gifreu-Castells, 2017a, p. 263)<sup>35</sup>, grâce à la nature multimodale du récit transmédia. Par conséquent, dans le cadre de cette recherche, nous allons considérer le projet *Who is Dayani Cristal ?* comme un *i-Doc* transmédia en raison de sa nature interactive ainsi que transmédiale.

---

<sup>35</sup> As these examples show, and according to the director himself, 'transmedia storytelling can offer more narrative possibilities than multimedia stories, because it isn't confined to a single platform. Instead, transmedia stories can travel through social networks and mobile devices, augmenting the narrative and creating a more complete experience for users' (Luizzi 2015a) (Gifreu-Castells, 2017a, p. 263)

### 1.1.2. Collaborations polyphoniques

En deuxième lieu, nous allons mobiliser un concept par rapport à l'*i-Doc* : collaborations polyphoniques, une pratique pertinente dans le cadre de cette recherche, car elle aborde l'ouverture du projet qui invite les destinataires à participer avec l'auteur, comme Umberto Eco (1989, p. 11)<sup>36</sup> le suggère en expliquant qu'une œuvre est ouverte parce qu'elle permet le débat ouvert.

D'après Patricia R. Zimmermann et Helen De Michiel (2018, p. 57)<sup>37</sup>, les projets documentaires dans l'espace ouvert des nouveaux médias (*Open Space New Media documentary projects*) articulent une mosaïque de voix et de points de vue à propos des problèmes politiques et sociaux complexes qui ne sont pas toujours d'accord les unes avec les autres. Dans ces projets de nouveaux médias en espace ouvert (dans le cadre de cette recherche, on les appelle *i-Docs*), la mosaïque offre un modèle pour voir, collecter, ancrer et organiser les connexions des collaborations polyphoniques (Zimmermann & De Michiel, 2018b, p. 62)<sup>38</sup>.

En offrant un espace de discussion, les *i-Docs* permettent le dialogue entre leurs publics qui participent à la co-production de leurs valeurs et de leurs significations en favorisant la co-création de sens à travers cette collaboration. À ce sujet, nous pouvons prendre en compte l'approche sur le dialogue par Mikhail Mikhailovich Bakhtin expliqué par GERALYN HYNES : « *Life is dialogic and a shared event; living is participating in dialogue. Meaning comes about through dialogue at whatever level that dialogue takes place. Nothing can exist without meaning; everything has meaning.* » (Hynes, 2014, p. 2).

De même, Judith Aston et Stefano Odorico remarquent que Bakhtin a pris le concept

---

<sup>36</sup> Here the work is "open" in the same sense that a debate is "open." A solution is seen as desirable and is actually anticipated, but it must come from the collective enterprise of the audience. In this case the "openness" is converted into an instrument of revolutionary pedagogics. (Eco, 1989, p. 11)

<sup>37</sup> Open space new media documentary projects steer away from a single viewpoint. In place of one vision, open space documentaries compose a mosaic of voices and viewpoints not always in consonance. Together, these voices articulate complex political and social issues. (Zimmermann et De Michiel, 2018, p. 57)

<sup>38</sup> The mosaic offers a model to see, collect, anchor, and arrange the open-ended connections that characterize the polyphonic collaborations of open space new media projects. (Zimmermann & De Michiel, 2018b, p. 62)

« polyphonie » du langage de la musique pour parler sur la participation des voix autour d'une œuvre en dehors de la posture de l'auteur : « *Relating it to musical theory, Bakhtin called this the "polyphonic novel", in that it consisted of independent voices which are fully equal, and which become subjects of their own right, without needing to serve the ideological position of the author* » (2018, p. 64).

Pour sa part, Sharon Daniel souligne l'importance de la polyphonie, car celle-ci permet la rencontre de différentes voix qui partagent leurs expériences personnelles, ce qui peut contribuer aux conditions pour le changement social : « *When multiple voices speak, in a manner that is intimate and personal, collective and performative, from the same experience of marginalisation and oppression, the scale and scope of injustice are revealed. And through that revelation the viewer should recognise that the problem is societal; that it is not resolved by the narrative arch of an individual character's transcendence or failure and that she (the viewer), as a citizen, is implicated and must take on some responsibility for change* » (Daniel et al., 2018, p. 100).

### 1.1.3. Mimétisme politique

Finalement, nous allons réfléchir au sujet de la contribution de *l'i-Doc* transmédia et de ses collaborations polyphoniques vers l'action politique. Pour ce faire, nous allons mobiliser le troisième concept clé dans cette recherche par rapport au documentaire et au changement politique.

Le film documentaire à des fins politiques ou de changement social peut être étudié comme un moyen pour inciter le public à s'engager dans la lutte contre les injustices. Jane M. Gaines (2018, p. 64)<sup>39</sup> introduit la notion de mimétisme politique (*political mimesis*) pour penser la relation entre les corps sur l'écran et le public. La notion de mimétisme politique proposée par Gaines considère que ces films incitent les spectateurs à agir par rapport aux problèmes dans leurs

---

<sup>39</sup> Political mimesis begins with the body. Actualized, it is about a relationship between bodies in two locations—on the screen and in the audience—and it is the starting point for the consideration of what the one body makes the other do. Gaines (1999, p. 90)

contextes (1999, p. 90)<sup>40</sup>. L'action politique exprimée par le film documentaire n'a pas de résonance avec le public si le contenu du film ne transmet pas des conditions politiques du monde du public (1999, p. 92)<sup>41</sup>.

Le réalisme du documentaire doit également concorder avec les réalités vécues par le public. L'auditeur veut agir parce qu'il sent la résonance des enjeux dans l'écran sur leurs corps. Le pouvoir du documentaire réside dans la relation entre le réalisme sur l'écran et les réalismes des publics : « *the documentary film that uses realism for political ends has a special power over the world of which it is a copy because it derives its power from that same world [la mise en relief est de l'auteure]. (The copy derives its power from the original.)* » (1999, p. 95).

Gaines donne l'exemple d'une vidéo qui a causé de fortes manifestations. Celle-ci a été diffusée en 1992 par la chaîne Deep Dish TV : elle montrait la police de Los Angeles en train de battre l'Afro-Américain Rodney King (1999, p. 95)<sup>42</sup>. Cet exemple sert d'ailleurs à Gaines pour construire sa notion de mimétisme politique : « *the powers of mimesis, a use of the documentary image elevated to the status of icon by virtue of its connection to an original event. The representation acquires the power of the represented – so much so that it seems that it is the representation that makes [la mise en relief est de l'auteure] people do things. [...] the world of the footage – the world within which police conduct humiliating strip searches on young men – that made people riot.* » (Gaines, 1999, p. 96)

À travers cette notion de mimétisme politique, Gaines souligne que la représentation acquiert le pouvoir de ce qui est représenté ; le métrage incite le public à agir mobilisé par le pouvoir fourni par l'injustice représentée dans l'écran. À ce sujet, je considère qu'il est important de réfléchir

---

<sup>40</sup> Although we might not want to make a case for the radical documentary as a body genre, we still need to think the body in relation to films that make audience members want to kick and yell, films that make them want to do something because of the conditions in the world of the audience. (Gaines, 1999, p. 90)

<sup>41</sup> The reason for using the documentary to advance political goals is that its aesthetic of similarity establishes a continuity between the world of the screen and the world of the audience, where the ideal viewer is poised to intervene in the world that so closely resembles the one represented on screen. (Gaines, 1999, p. 92)

<sup>42</sup> For our purposes, let's consider the way that the footage of the Los Angeles police beating Rodney King was reused in *The Nation Erupts*, a videotape produced by the collective Not Channel Zero and broadcast via Deep Dish TV's cable satellite soon after April 29, 1992, trial verdict and consequent riots. (Gaines, 1999, p. 95)

aux fonctions culturelles de médias modernes d'après Stuart Hall (1977), qui sont les suivantes :

1. « la construction sélective du *savoir social*, de l'imagerie sociale, à travers laquelle nous percevons les "mondes", les "réalités vécues" des autres, et la reconstruction, au moyen de l'imaginaire, de leurs vies et des nôtres en un "monde du tout", en une "totalité vécue" intelligible » (la mise en relief et les guillemets sont de l'auteur) (p. 52-53) ;
2. « *réfléchir sur* cette pluralité [une variété infinie de manières de classer et d'ordonner la vie sociale]; de fournir un *inventaire* constant des lexiques, des styles de vie et des idéologies ainsi objectivés » (la mise en relief est de l'auteur) (p. 53) ;
3. « d'organiser, d'orchestrer et de *rassembler* ce qui est sélectivement classé et représenté. Ici, un certain degré d'intégration et de cohésion, une certaine cohérence imaginaire, un certain nombre d'unités, si fragmentaires et plurielles soient-elles, doivent commencer à être construites » (la mise en relief est de l'auteur) (p. 54).

Ainsi, les médias représentent ou « classent le monde » selon des idéologies dominantes, même si ces dernières ont des contradictions internes (Hall, 1977, p. 59)<sup>43</sup>. Dans le cas de la production de film documentaire, celui-ci fait une représentation de la réalité à travers sa sélection et son organisation qui sera perçue selon les réalités vécues par les différents publics ; le documentaire ouvre l'espace de réflexion par le biais de la construction d'une réalité qui représente les réalités vécues du public avec une certaine cohérence.

Pour faire face à la représentation des médias dominants dont la sélection de vie sociale n'inclut pas les problèmes des minorités, les contenus non fictionnels peuvent servir aussi de moyens de représentation pour inciter le public à agir grâce au mimétisme politique.

La conception du pouvoir des médias à travers la représentation selon Hall s'accorde avec ma conception des valeurs politiques. D'une part, j'emprunte l'approche de Judith Williamson pour

---

<sup>43</sup> Les médias, dans les sociétés comme les nôtres, servent à accomplir en permanence le travail idéologique essentiel consistant à «classer le monde» dans les discours des idéologies dominantes. Ce travail n'est ni simple ni conscient; c'est un travail contradictoire – en partie du fait des contradictions internes entre les différentes idéologies qui constituent le terrain dominant, mais plus encore parce que ces idéologies luttent et se disputent la domination dans le champ des pratiques et de la lutte de classes. (Hall, 1977, p. 59)

comprendre les valeurs comme des idées constamment régénérées par leur transfert dans le média et perpétuées par notre décodage selon nos références (Williamson, 1978, p. 43)<sup>44</sup>. D'autre part, je conçois les valeurs politiques en prenant en compte l'œuvre sur la représentation politique de Pierre Bourdieu qui décrit le capital politique comme « une forme de capital symbolique, crédit fondé sur la croyance et la reconnaissance ou, plus précisément, sur les innombrables opérations de crédit par lesquelles les agents confèrent à une personne (ou à un objet) les pouvoirs mêmes qu'ils lui reconnaissent » (Bourdieu, 1981, p. 14). Ainsi, la représentation des injustices par l'écran est liée à ce qui est représenté au-delà de média. Le pouvoir acquis par ce qui est représenté sur l'écran, dont parle Gaines, je le conçois comme les significations dans la représentation qui incite le public à agir. Ce pouvoir est alimenté par des valeurs politiques, c'est-à-dire par le capital symbolique composé des idées liées à ce qui est représenté dans l'écran et décodées par les références du public et sa connaissance de du contexte.

Ainsi, dans le cadre de cette recherche, les valeurs politiques seront comprises comme des significations utilisées en tant que capital politique afin de représenter des enjeux sociaux et discuter ceux-ci. De cette manière, les publics peuvent s'engager vers le changement, de même qu'ils sont mobilisés par une sorte de mimétisme politique favorisé aussi par la collaboration de publics et sa co-création de sens.

Après avoir présenté les concepts clés de cette recherche, on peut conclure qu'ils seront mobilisés selon le point de vue suivant : la pratique du documentaire traditionnel linéaire à des fins politiques a engagé le public à réagir grâce au mimétisme politique incité par une représentation du réel, laquelle est cohérente avec la connaissance du public ; de même, les *i-Docs* peuvent aussi

---

<sup>44</sup> Therefore, since any system of values constitutes an ideology, it is clear that an ideology can only exist in that its component values are constantly being regenerated by their transference; and the transference of values (perpetuated in monetary terms by buying and selling) means the same as replacement of meanings. In other words, where the values are ideas, they are perpetuated by our constant 'deciphering' or 'decoding' of signs.

The advertisement provides a supreme arena for this: a 'meta-structure' where meaning is not just 'decoded' within one structure' but transferred to create another. Two systems of meaning are always involved: the 'referent system' and the product's system; Williamson (1978, p. 43)

constituer un moyen de favoriser le mimétisme politique. Dans le cas des *i-Docs*, le mimétisme politique ne dispose pas seulement d'un écran comme média, mais également d'un ensemble de ressources transmédiales qui favorisent la construction des espaces pour la collaboration polyphonique et l'échange des valeurs politiques. Grâce à la capacité de l'*i-Doc* à interpeller divers types de public, ces projets cherchent à construire une mosaïque de collaborations polyphoniques ouvertes aux débats, discussions, idées, expériences, dans l'espace virtuel ainsi que dans l'espace physique. Au cours du développement de ces espaces, les valeurs politiques peuvent émerger durant cet échange pour favoriser le mimétisme politique qui bénéficie aux groupes vulnérables.

## 1.2. Problématique

Tout d'abord, je voudrais souligner l'importance de développer des communautés pour atteindre des buts politiques. À propos du pouvoir exercé par les institutions de l'État, Manuel Castells (2012b, p. 5)<sup>45</sup> explique que la construction du sens de la communauté dans l'esprit des gens constitue une source de pouvoir qui détermine le destin des institutions, des normes et des valeurs autour desquelles les sociétés sont organisées. Dans ses études de mouvements sociaux à l'ère numérique, Castells (2012a, p. 225)<sup>46</sup> décrit des réseaux horizontaux et multimodaux, à la fois sur internet et dans l'espace urbain, lesquels créent une unité. La plupart des gens s'adressent au mouvement avec leurs propres motivations et leurs propres objectifs, en vue de découvrir le potentiel commun de la pratique du mouvement. Selon Castells, la solidarité entre ces personnes représente le point de départ pour développer une communauté, laquelle implique un ensemble de valeurs communes.

Alors, la construction de sens et de valeurs communes peut constituer un moyen pour atteindre des objectifs prévus par un *i-Doc* à des fins politiques ou activistes ; pour cette raison, j'envisage d'analyser la collaboration polyphonique de *Who is Dayani Cristal ?* ainsi que les valeurs politiques qui peuvent en émerger pour favoriser le mimétisme politique.

D'après l'évaluation de l'impact par *Who is Dayani Cristal ?* (Raftree et al., s. d., p. 8)<sup>47</sup>, le projet était conçu comme un espace pour raconter une histoire universelle et humaine à propos de la

---

<sup>45</sup> Power is exercised by means of coercion (the monopoly of violence, legitimate or not, by the control of the state) and/or by the construction of meaning in people's mind, through mechanisms of symbolic manipulation. Power relations are embedded in the institutions of society, and particularly in the state. (...) However, the construction of meaning in people's minds is a more decisive and more stable source of power. The way people think determines the fate of the institutions, norms and values on which societies are organized. (Castells, 2012b, p. 5)

<sup>46</sup> Horizontal, multimodal networks, both on the Internet and in the urban space, create togetherness. This is a key issue for the movement because it is through togetherness that people overcome fear and discover hope. Togetherness is not community because community implies a set of common values, and this is a work in progress in the movement, since most people come to the movement with their own motivations and goals, setting out to discover potential commonality in the practice of the movement. Thus, community is a goal to achieve, but togetherness is a starting point and the source of empowerment. (Castells, 2012a, p. 225)

<sup>47</sup> It was our intention from the outset to build our social impact plans in a strategic planning process parallel with the film's production. We wanted our campaign to tell a story of complexity from multiple perspectives that couldn't be told within the confines of a linear 90-minute film. (Raftree et al., s. d., p. 8)

migration entre le Honduras, le Mexique et les États-Unis à partir de perspectives multiples allant au-delà des limites d'un film linéaire de 90 minutes. Le but est d'analyser comment cet *i-Doc* développe ses affordances collaboratives afin d'engager différents collaborateurs et produire des valeurs en commun.

La problématique que j'entends développer sera étudiée dans le cadre des questionnements suivants formulés à partir des concepts proposés.

Question générale :

Comment *l'i-Doc* peut-il agir comme un média d'engagement à des fins politiques à travers la collaboration polyphonique et la co-création de sens ?

Question de recherche :

Comment *l'i-Doc Who is Dayani Cristal ?* a-t-il cherché à mettre en pratique des collaborations polyphoniques en construisant une communication de valeurs politiques qui favorise le mimétisme politique par rapport aux enjeux de la migration ?

À partir de la question de recherche, des questions plus concrètes émergent :

1. À travers quels moyens *l'i-Doc Who is Dayani Cristal ?* tente-t-il de construire une relation des collaborateurs en consonance ou dissonance ?
2. Comment *l'i-Doc Who is Dayani Cristal ?* construit-il des valeurs politiques qui permettent aux collaborateurs polyphoniques de faire la co-création de sens ?
3. Comment la transmédiaticité de *l'i-Doc Who is Dayani Cristal ?* cherche-t-elle à confronter les différences entre les politiques hégémoniques et la communauté à laquelle le projet s'adresse ?
4. Comment la documentation du réel de *l'i-Doc Who is Dayani Cristal ?* cherche-t-elle à créer une communauté (en ligne et hors ligne) capable d'agir par mimétisme politique ?

## 2. Chapitre – Méthodologie

Dans ce chapitre, nous allons analyser comment l'i-Doc *Who is Dayani Cristal* ? cherche à construire un espace de collaborations polyphoniques qui favorise le mimétisme politique à travers l'échange des valeurs politiques.

### 2.1. Présentation du corpus WIDC

D'après l'évaluation de l'impact par *Who is Dayani Cristal* ? (Raftree et al., s. d., p. 8)<sup>48</sup>, ce projet proposait d'impliquer plusieurs communautés dès le début, concevant le contenu et les contributions ainsi que les résultats et les impacts. À cet effet, ils ont développé des éléments d'engagement selon les enjeux suivants :

Corps à la frontière (Raftree et al., s. d., p. 12)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Bodies on the Border: NY Times Op-Doc</i></li> <li>• <i>Donation link on website</i></li> <li>• <i>Find a Missing Migrant</i></li> <li>• <i>20-minute film version</i></li> <li>• <i>Targeted film screenings, including Congressional screenings with WOLA</i></li> <li>• <i>Collaboration among campaign Partners</i></li> <li>• <i>Social media alignment</i></li> <li>• <i>Website linkage between Who is Dayani Cristal? (WIDC) and Colibrí</i></li> <li>• <i>Shared media assets</i></li> </ul>
Le droit de ne pas migrer (Raftree et al., s. d., p. 15)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Short film and photo essays</i></li> <li>• <i>Fundraising short film</i></li> <li>• <i>Find a Missing Migrant</i></li> <li>• <i>Donation link on website</i></li> <li>• <i>Targeted film screenings / fundraising events</i></li> <li>• <i>Collaboration among campaign Partners</i></li> </ul>
Humanisation de migrants (Raftree et al., s. d., p. 19)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Website UX</i></li> <li>• <i>eBook</i></li> <li>• <i>Border Stories participation</i></li> <li>• <i>Targeted film screenings, with Q+As and discussions</i></li> <li>• <i>Screening discussion</i></li> <li>• <i>Brain trusts and workshops</i></li> <li>• <i>Advocacy with government bodies</i></li> <li>• <i>Collaboration among campaign partners</i></li> </ul>

Tableau 2: Éléments d'engagement de WIDC (Raftree et al., s. d.)

<sup>48</sup> We intended our campaign to engage the various communities at the outset, designing the content and inputs, as well as outcomes and impacts. Above all, our campaign had to honor the struggles of those most involved and impacted. (Raftree et al., s. d., p. 8)

Dans le cadre de ce travail de recherche, nous avons choisi les éléments d'engagement suivants en considérant leur notoriété et leur réputation dans les médias ainsi que leurs enjeux:

- 1. Film linéaire :** d'une part, le film est sorti lors du festival Sundance 2013, soit un an plus tôt que le site Web ; d'autre part, le film a été diffusé sur Univision et Fusion, rejoignant ainsi un public de plus de 2 millions de latinos et d'anglophones (Raftree et al., s. d., p. 10)<sup>49</sup>. Il a également gagné plusieurs prix (le *World Documentary Cinematography Award* à Sundance en 2013, le prix du jury au Festival du film d'Abou Dhabi en 2012 et le prix du meilleur documentaire d'Amnesty International en 2014), ce qui lui confère une grande notoriété (Raftree et al., s. d., p. 2)<sup>50</sup>. Enfin, le film est dans les éléments d'engagements des trois enjeux axés. Il est à vendre (version numérique) sur le site Web, mais il est aussi disponible gratuitement à travers la chaîne Vimeo du réalisateur Marc Silver (Silver, 2016) (versions sous-titrées en anglais et en espagnol).
- 2. Site Web :** il est sorti au printemps 2014. En tant qu'élément d'engagement, il est aussi inclus dans les trois enjeux ; il a des liens pour aller à un autre élément d'engagement ; de plus, il a permis l'enregistrement de messages par les utilisateurs sur l'onglet *Border Stories participation*.
- 3. Courts-métrages :** on assume que la série de courts-métrages *Los invisibles* est considérée dans le sujet *Le droit de ne pas migrer* (dans la catégorie nommée *Short film and photo essays*) et dans *Corps à la frontière* (*Social media alignment* et *Shared media assets*). Ils sont choisis pour deux raisons principales : les producteurs étaient les comédiens célèbres Gael García Bernal et Diego Luna, ils ont reçu le Prix des Droits de l'Homme 2011 par The Washington Office on Latin America (WOLA) (Muciño, 2011)<sup>51</sup> grâce à ce travail, ce qui

---

<sup>49</sup> Who Is Dayani Cristal?, the film, premiered at Sundance in January 2013, winning the World Cinematography Award, and kicking off a global film festival run in 2013. Just ahead of the theatrical release in spring 2014, we launched the website. The film aired on Univision and Fusion to over 2 million Latino and English-speaking audiences. (Raftree et al., s. d., p. 10)

<sup>50</sup> The film premiered on opening night at the Sundance Film Festival 2013, receiving the World Documentary Cinematography Award. It won the jury prize at the Abu Dhabi Film Festival in 2012 and the Amnesty International Best Documentary Award in 2014, and was released theatrically, via broadcast to over 2 million viewers, and digitally in 2014 around the world. (Raftree et al., s. d., p. 2)

<sup>51</sup> Washington, D.C.— La Oficina en Washington para Asuntos Latinoamericanos (WOLA por sus siglas en inglés), una destacada organización que promueve los derechos humanos, la democracia y la justicia social en Latinoamérica y el Caribe, anunció hoy los galardonados con el Premio de Derechos Humanos de WOLA de 2011. Este año, WOLA concederá su premio anual de derechos humanos a:

El actor Gael García Bernal, por su compromiso con los migrantes y por visibilizar la lucha y valentía de aquellos que deciden emprender el peligroso viaje hacia el norte.

Ambulante—una organización sin fines de lucro fundada por Gael García Bernal, Diego Luna y Pablo Cruz— por llevar el cine documental a lugares donde este tipo de películas casi nunca llega e inspirar a personas a contar historias que hacen una diferencia. (Muciño, 2011)

confère une grande notoriété à *l'i-Doc* ; par ailleurs, les courts-métrages sont disponibles sur YouTube, ce qui donne la possibilité aux collaborateurs de commenter ou discuter sur la plate-forme.

Le projet WIDC inclut aussi d'autres éléments pertinents, toutefois ils sont plus difficiles à analyser dans le cadre de cette recherche. Parmi ces composants exclus, nous pouvons citer les suivants :

- **Événements** : ce n'est pas possible d'analyser les événements qui ont eu lieu pendant la campagne (projections et discussion de films, événements de collecte de fonds, groupe d'experts et ateliers), parce qu'il n'y a pas d'informations détaillées publiées dans le composant transmédia de ce projet.
- **Réseaux sociaux** : ceux-ci ne seront pas considérés dans l'analyse, étant donné les limites de temps. Ils ont été abordés seulement dans l'axe *Corps à la frontière*.

Ce corpus (film linéaire, courts-métrages, site Web) sera analysé d'après l'approche multimodale, car celle-ci considère la communication et la représentation pour comprendre l'interprétation sociale de toute une gamme de formes qui donnent du sens (Jewitt, 2013, p. 2)<sup>52</sup>.

---

<sup>52</sup> Multimodality is an interdisciplinary approach drawn from social semiotics that understands communication and representation as more than language and attends systematically to the social interpretation of a range of forms of making meaning. (Jewitt, 2013, p. 2)

## 2.2. L'approche ouverte des collaborations polyphoniques

Umberto Eco (1989, p. 11)<sup>53</sup> considère qu'une œuvre est ouverte dans le sens qu'elle permet le débat ouvert. Les œuvres « ouvertes » (guillemets de l'auteur) invitent à participer avec l'auteur ; elles sont « ouvertes » (guillemets de l'auteur) à une génération continue de relations internes que le destinataire doit découvrir et sélectionner dans son acte de perception des stimuli entrants ; l'œuvre d'art est ouverte à un nombre illimité de lectures possibles et chacune permet de produire une nouvelle vitalité sous forme de goût, de perspective ou de performance personnelle (Eco, 1989, p. 21)<sup>54</sup>.

L'approche ouverte d'Eco est jugée pertinente par Patricia R. Zimmermann et Helen De Michiel (2018c), selon leur concept « *Open Space New Documentary* » (*i-Doc* dans le cadre de cette recherche). Elles reprennent la théorie d'Eco en expliquant comment les relations entre performers et spectateurs génèrent de multiples lectures d'une œuvre (2018b, p. 8)<sup>55</sup>.

De même, Zimmermann et De Michiel prennent en compte la mobilisation de l'approche polyphonique Bakhtinien par le théoricien politique Andrew Robinson (2011) qui explique l'organisation de la multiplicité, affirmant que cette mosaïque : « *is also made up of multiple voices, perspectives, and subjective 'worlds.'* *To exist is to engage in dialogue, and dialogue must not come to an end . . . People are also transformed through dialogue, fusing with parts of the*

---

<sup>53</sup> Here the work is "open" in the same sense that a debate is "open." A solution is seen as desirable and is actually anticipated, but it must come from the collective enterprise of the audience. In this case the "openness" is converted into an instrument of revolutionary pedagogics. (Eco, 1989, p. 11)

<sup>54</sup> We have, therefore, seen that (1) "open" works, insofar as they are *in movement*, are characterized by the invitation *to make the work* together with the author and that (2) on a wider level (as a *subgenus in the species* "work in movement") there exist works which, though organically completed, are "open" to a continuous generation of internal relations which the addressee must uncover and select in his act of perceiving the totality of incoming stimuli. (3) Every work of art, even though it is produced by following an explicit or implicit poetics of necessity, is effectively open to a virtually unlimited range of possible readings, each of which causes the work to acquire new vitality in terms of one particular taste, or perspective, or personal *performance*. (Eco, 1989, p. 21)

<sup>55</sup> Eco theorizes that relations between performers and spectators generate multiple readings of a work. Open works oscillate in a generative dialectic between the continuous and the discontinuous, the closed and open. (Zimmermann et De Michiel, 2018b, p. 8)

*others' discourse*. » (Robinson cité dans Zimmermann & De Michiel, 2018b, p. 62) Ainsi, d'après leur concept des œuvres dans l'espace ouvert de la nouvelle pratique documentaire, l'utilisation d'éléments numériques conçus comme les éclats qui composent une mosaïque, les projets de nouveaux médias en espace ouvert actualisent la complexité, la disjonction et l'hétérogénéité polyphonique théorisées par Bakhtin<sup>56</sup>.

Ainsi, nous allons aborder *Who is Dayani Cristal ?* en tant qu'*i-Doc* comme un espace ouvert dans lequel les publics bénéficient des circonstances idéales pour être participants et co-créateurs ; cet espace se concentre sur le contexte, l'engagement, les participants et le lieu (Zimmermann & De Michiel, 2018, p. xix)<sup>57</sup>.

Nous proposons de réfléchir sur la manière dont *Who is Dayani Cristal ?* développe une forme ouverte à plusieurs niveaux :

1. Le récit : une série de situations ou événements avec lien causal à l'intérieur de la narration du film linéaire et des courts-métrages.
2. Les voix : les relations des collaborations polyphoniques.
3. Le transmédia : la présentation du message, du récit et des voix par différents modes.

Le récit, les voix et la transmédiabilité prennent en compte le contexte (les relations sociales, économiques et politiques dans lesquelles ce projet est inscrit) pour favoriser l'échange de valeurs politiques dans le cadre du projet et parmi les collaborateurs polyphoniques.

Ainsi, je propose d'analyser *i-Doc* et ses collaborations polyphoniques qui favorisent le mimétisme politique pour faire émerger des valeurs politiques par rapport à ces trois éléments. Je vais développer l'analyse du récit dans les chapitres 3.1.1 et 3.1.2 ; ensuite, les voix polyphoniques seront abordées dans le chapitre 3.1.3 ; finalement, l'analyse de l'ensemble

---

<sup>56</sup> Assembling digital elements like the shards that comprise a mosaic, open space new media projects actualize Bahktinian complexity, disjuncture, and heterogeneity (Zimmermann & De Michiel, 2018b, p. 62).

<sup>57</sup> They recenter new media practices on people and politics rather than technologies, and focus in on context, engagement, participants, and place—key features of open space new media. (Zimmermann & De Michiel, 2018, p. xix)

transmédia sera effectuée au chapitre 3.2. Comme nous l'avons déjà mentionné, le corpus choisi inclut le film *Who is Dayani Cristal ?*, les courts-métrages étant affichés sur YouTube et le site Web.

### 2.3. L'approche multimodale

La méthodologie de cette recherche va suivre une approche multimodale de la théorie de sémiotique sociale. L'investigateur Gunther R. Kress explique que cette théorie se focalise sur le sens sous toutes ses formes : dans les environnements sociaux et dans les interactions sociales. Le social, c'est la source, l'origine et le générateur de sens (Kress, 2010, p. 54)<sup>58</sup>.

La théorie sémiotique et sa dimension multimodale sont pertinentes dans le cadre de cette recherche, car je m'efforce de comprendre la co-crédation de sens à travers la collaboration polyphonique, ainsi que les valeurs qui en émergent pour engager la communauté rassemblée dans *l'i-Doc* vers le changement social. Ainsi, la focalisation de cette approche sur les significations dans un cadre social donne les éléments pour suivre une analyse convenable à nos objectifs. À ce sujet, Kress souligne :

*Social semiotics and the multimodal dimension of the theory, tell us about interest and agency; about meaning(-making); about processes of sign-making in social environments; about the resources for making meaning and their respective potentials as signifiers in the making of signs-as-metaphors; about the meaning potentials of cultural/semiotic forms. The theory can describe and analyse all signs in all modes [les mises en relief sont de l'auteur] as well as their interrelation in any one text* (Kress, 2010, p. 59).

Dans une approche multimodale, les modes sont pris en compte afin de réaliser l'analyse. Gunther R. Kress conçoit les modes de la façon suivante : « *Modes are the result of a social and historical shaping of materials chosen by a society for representation* » (Kress, 2010, p. 11). Cet auteur souligne le choix fait par une société déterminée, car la signification donnée à un mode dans la communauté peut changer dans une autre communauté. À ce sujet, Carey Jewitt développe l'approche de Kress : « *modes are created through social processes, fluid and subject to change - not autonomous and fixed. For example, the meaning of words and gestures change*

---

<sup>58</sup> Social-semiotic theory is interested in meaning, in all its forms. Meaning arises in social environments and in social interactions. That makes the social into the source, the origin and the generator of meaning. In the theory here, 'the social' is generative of meaning, of semiotic processes and forms, hence the theory is a *social-semiotic* one. (Kress, 2010, p. 54)

*over time. Modes are also particular to a community/culture where there is a shared understanding of their semiotic characteristics rather than universal.* » (Jewitt, 2013, p. 5).

Néanmoins, Kress trouve compliqué le fait de différencier ce qui est un média et un mode parce qu'un média peut être un mode aussi. Afin de déterminer ce qu'est un mode, Kress suggère : « [...] *is much better seen in terms of what a community chooses to regard as a mode, because it is developed to do certain kinds of things in that community which are sufficient for the purposes that it's using the resource for.* »<sup>59</sup> (Lindstrand, 2008, p. 70). Kress met la typographie comme un exemple ; l'écriture est un média, mais la police peut être considérée comme un mode avec de significations dans une communauté donnée. Pour cette raison, la considération la plus importante est : « [...] *it's about shifting frames rather than asking about the older kinds of strict boundaries – that this community does this with these things and, you know that this is medium and this is not* » (Lindstrand, 2008, p. 70).

En optant pour une analyse multimodale, j'ai prévu de suivre une méthodologie afin de décrire les ressources pour la co-création de sens à travers la collaboration polyphonique des participants dans *WIDC*. Ainsi, je vais analyser les modes choisis par cet *i-Doc* et ses affordances qui favorisent l'engagement vers le changement. Pour atteindre ce but, je propose la méthodologie suivante :

La première étape consiste à analyser le récit, c'est-à-dire les histoires sélectionnées et ordonnées par le film, les courts-métrages et le site Web.

---

<sup>59</sup> And I think that Theo and I were right, probably, when we said that the older notion of saying “this is and this isn't ‘language’ or ‘music’, this is a mode, no that is not a mode” is much better seen in terms of what a community chooses to regard as a mode, because it is developed to do certain kinds of things in that community which are sufficient for the purposes that it's using the resource for. And, you know, the difference between medium and mode is difficult, for similar reasons; because sound is medium and it yet it gets made into different kinds of modes. And stone is also medium and can be made into mode. So I think it's about shifting frames rather than asking about the older kinds of strict boundaries – that this community does this with these things and, you know that this is medium and this is not. Something may be being used as medium one moment and appear as mode the next – say, font, for instance. (Lindstrand, 2008, p. 70)

Le récit sera analysé à travers des fonctions de signification modales (*modal meaning fonctions*), c'est-à-dire la manière de combiner et organiser les ressources multimodales par les individus (Jewitt, 2013, p. 8)<sup>60</sup>. Il y a trois catégories de choix de sens différentes, mais interconnectées :

1. *Choices concerned with textual or organizational meaning – for example, the choice of resources such as space, layout, pace and rhythm for realizing the cohesion, composition and structure of a text or interaction* (Jewitt, 2013, p. 8).

À travers cette catégorie, nous allons examiner comment le film, les courts-métrages et le site Web structurent les événements sélectionnés de la réalité.

2. *Choices related to how people realise content meanings (known as Ideational meaning), that is, the resources people choose to represent the world and their experience of it* (Jewitt, 2013, p. 8);

D'après cette catégorie, nous allons analyser la manière dont le film, les courts-métrages et le site Web représentent les enjeux de la migration.

3. *Choices related to how people articulate Interpersonal meanings – that is, the resources people choose to represent the social relations between themselves and those they are communicating with – either directly via interaction or via a text or artifact* (Jewitt, 2013, p. 8);

À partir de cette catégorie, nous allons explorer comment la représentation de la migration à travers chaque média (film, courts-métrages et site Web) oriente le public ou l'invite à participer.

La deuxième étape sera consacrée à l'analyse des voix, c'est-à-dire les collaborations polyphoniques, de même que la transmédialité. À ce propos, nous allons travailler en deux phases :

---

<sup>60</sup> As noted earlier, multimodality is built on a functional theory of meaning, an idea of meaning as social action realized through people's situated modal choices and the way they combine and organize these resources into multimodal ensembles. (Jewitt, 2013, p. 8)

1. Les affordances modales : Jewitt (2013, p. 6) puise dans le concept de Kress (2010) pour développer une définition :

*the term 'modal affordance' refers to the potentialities and constraints of different modes – what it is possible to express and represent or communicate easily with the resources of a mode, and what is less straightforward or even impossible – and this is subject to constant social work (Jewitt, 2013, p. 6).*

Cette première phase consistera en l'analyse des affordances de chaque mode (film, courts-métrages et site Web). Cette analyse prendra en compte le contexte social, économique et politique où ce projet est inscrit. Nous allons également explorer comment les voix sont articulées ainsi que les relations des collaborations polyphoniques.

2. Ensemble multimodal :

*When several modes are involved in a communicative event (e.g. a text, a website, a spoken interchange) all of the modes combine to represent a message's meaning (...). The meaning of any message is, however, distributed across all of these modes and not necessarily evenly. The different aspects of meaning are carried in different ways by each of the modes in the ensemble (Jewitt, 2013, p. 7).*

Dans cette dernière phase, nous allons analyser la manière dont *Who is Dayani Cristal ?* fonctionne en tant qu'ensemble multimodal. Ainsi, nous pourrions décrire comment la représentation de la migration et l'engagement du public s'articulent dans l'ensemble étudié (film, courts-métrages et site Web).

À la fin de ces deux étapes d'analyse, j'envisage de repérer les valeurs politiques qui émergent à travers les collaborations polyphoniques grâce à l'espace ouvert et transmédiat de *Who is Dayani Cristal ?* Ainsi, je pourrai réfléchir sur l'engagement favorisé par la résonance de mimétisme politique. Enfin, je voudrais me questionner sur la manière dont les valeurs mettent en relation les collaborateurs à travers des ressources multimodales. Cela me permettra de revenir sur la production des communautés capables d'agir pour le bien de ses membres, même dans différents contextes physiques.

### 3. Chapitre – L’analyse et discussion

Dans le cadre de cette recherche, j’ai envisagé d’analyser l’*i-Doc* WIDC et ses collaborations polyphoniques qui favorisent le mimétisme politique en faisant émerger des valeurs politiques. Comme j’ai présenté dans le chapitre 2, le corpus choisi comprend le film *Who is Dayani Cristal ?*, les courts-métrages étant affichés sur YouTube, et en troisième lieu, le site Web, ceux-ci étant analysés par rapport aux éléments suivants : 1) récit, 2) voix, 3) transmédia.

#### 3.1. L’analyse

L’analyse s’est déroulée en deux étapes :

La première s’est focalisée sur le récit et ses fonctions de signification modales (*modal meaning functions*), c’est-à-dire la manière de combiner et organiser les ressources multimodales (Jewitt, 2013, p. 8)<sup>61</sup>.

Tout d’abord, j’ai fait la transcription des dialogues du film *Who is Dayani Cristal ?*, ainsi que de la série de courts-métrages *The invisibles*; cette activité m’a permis d’examiner comment le film, les courts-métrages et le site Web structurent les événements sélectionnés de la réalité.

D’une part, cette étape a pris en considération la fonction de signification modale pour ce qui est de la signification textuelle ou organisationnelle (Jewitt, 2013, p. 8).

D’une autre part, à travers cette description ainsi que la prise de notes sur des éléments audiovisuels, j’ai analysé la représentation de la migration par rapport à la succession logique des événements qui font partie du récit et des valeurs soulignées. Ce sujet est lié à la fonction de

---

<sup>61</sup> As noted earlier, multimodality is built on a functional theory of meaning, an idea of meaning as social action realized through people's situated modal choices and the way they combine and organize these resources into multimodal ensembles. (Jewitt, 2013, p. 8)

signification de sens idéationnel (*Ideational meaning*), c'est-à-dire les ressources que les gens choisissent pour représenter leur monde et leur expérience de celui-ci (Jewitt, 2013, p. 8).

L'analyse du récit m'a permis d'explorer comment la représentation de la migration à travers de chaque média a orienté le public ou l'a invité à participer ; cette contribution est liée à la fonction modale des significations interpersonnelles (*Interpersonal meanings*), c'est-à-dire les ressources que les gens choisissent pour représenter les relations sociales entre eux et ceux avec lesquels ils communiquent, soit directement via l'interaction, soit via un texte ou un artefact (Jewitt, 2013, p. 8).

Durant cette première étape, j'ai réfléchi sur la co-crédation de sens à travers ces trois fonctions de significations modales : signification textuelle ou organisationnelle, signification de sens idéationnel (*Ideational meaning*) et significations interpersonnelles (*Interpersonal meanings*). Ces fonctions de significations modales ont émergé pendant mon analyse d'une façon liée, ce qui est en concordance avec l'approche expliquée par Carey Jewitt :

*[M]ultimodality is built on a functional theory of meaning, an idea of meaning as social action realized through people's situated modal choices and the way they combine and organize these resources into multimodal ensembles. It distinguishes between three different but interconnected categories of meaning choices (also called meta- functions) that are simultaneously made when people communicate.*  
(Jewitt, 2013, p. 8)

Étant donné que les fonctions de significations modales sont interconnectées, le sens a émergé en prenant en compte les trois fonctions en même temps. Les descriptions des significations seront aussi expliquées de manière interreliée.

Pendant la deuxième étape, j'ai travaillé en deux phases :

En premier lieu, j'ai repéré les voix et leurs discours à l'intérieur du long-métrage et des courts-métrages (narrateur, témoignage, paroles de chansons), ainsi qu'à l'extérieur du récit (des commentaires partagés sur la chaîne YouTube de la série *The Invisibles*, ainsi que des publications sur le site Web *Who is Dayani Cristal ?*) en prenant en compte ceux qui expriment des valeurs à propos des enjeux de la migration. J'ai travaillé les sources sur YouTube et sur le site Web de la version anglaise et la version espagnole.

La deuxième phase a été dédiée à l'analyse de l'ensemble multimodal. Pour ce faire, j'ai effectué une brève description des affordances de chaque mode (film, courts-métrages et site Web), en prenant en compte aussi le contexte social, économique ou politique où ce projet est inscrit. Comme je l'ai expliqué dans le chapitre 2, je prends en compte la définition proposée par Jewitt qui considère l'affordance modale aux potentialités et aux contraintes de différents modes, ce qu'il est possible d'exprimer et de représenter ou de communiquer facilement avec les ressources d'un mode (Jewitt, 2013, p. 6).

Pendant la trajectoire de mon analyse du récit, des voix polyphoniques et de l'ensemble transmédia, j'ai repéré les éléments modaux et ressources de significations suivantes : moyen, langage, corps, personnages, objets, esthétique, qui aident entre autres à rassembler des publics pour s'agir vers un changement politique ou social. Grâce à ce cheminement, j'aurais les éléments pour discuter sur la manière dont *Who is Dayani Cristal ?* fonctionne en tant qu'ensemble multimodal, ainsi que pour décrire comment la représentation de la migration et l'engagement du public sont articulés dans l'ensemble étudié (film, courts-métrages et site Web).

### 3.1.1. Récit des courts-métrages et du film documentaire

Tout d'abord, nous allons commencer avec une brève description du récit de la série de courts-métrages affichés sur YouTube : *The Invisibles* (Silver & García Bernal, 2010e).

Je trouve important de commencer par cette production parce que c'était le premier audiovisuel à sortir publiquement (trois ans avant que le film sorte en 2013 et quatre ans avant que le site Web soit publié en 2014) (Raftree et al., s. d., p. 10).

Après les courts-métrages, je donnerai une brève description du long-métrage. Une version plus détaillée de ces deux projets audiovisuels est incluse dans l'annexe I.

### 3.1.1.1. « SEAWORLD. Part 1 » ou « SEAWORLD. Primera parte »

Le premier court-métrage (annexe I.I), *Seaworld* (Silver & García Bernal, 2010f), dont le titre est le même dans la version en espagnol (Silver & García Bernal, 2010b), est focalisé sur les expériences dangereuses vécues par des migrants dans leur parcours pour le Mexique, ainsi que leurs motivations à arriver aux États-Unis.

Le récit de ce premier court-métrage se déroule dans le sud du Mexique en avril 2010 d'après le sous-titre ; les participants sont enregistrés dans le contexte d'un abri pour migrants. Un groupe de personnes est interviewé par Gael García Bernal, qui joue aussi le rôle du narrateur.

Nous pouvons remarquer certains éléments esthétiques récurrents. Une décision esthétique est le cadrage semblable à celui de photographies fixes : les gens, presque immobiles, sont cadrés pendant qu'ils regardent la caméra. La plupart de personnes sont des hommes, mais nous pouvons voir une femme ; de plus, un groupe de personnes âgées est montré, groupe auquel nous pouvons assigner le rôle de bénévoles, parce qu'elles ne semblent pas avoir le même âge que les autres pour faire ce genre de voyage.

Un autre élément visuel important, esthétiquement parlant, est le cadrage des articles personnels, tels que des jeans, t-shirts, bottes de cowboy, vêtements en train de sécher à l'extérieur. Il s'agit d'une scène que je trouve importante, parce que nous voyons cadrées une paire de bottes attachées à une bouteille à plastique vide à côté d'une chemise et d'un jean roulés.

Par ailleurs, même si nous pouvons supposer que le tournage n'a pas été manipulé ou qu'une scénographie a été créée, je trouve important de souligner des éléments religieux (Jésus sur la croix et Notre-Dame de Guadalupe, connue aussi comme la « *Virgen Morena* ») cadrés dans certaines scènes.

Pour arriver à la conclusion, le court-métrage montre visuellement le travail des bénévoles pour donner des aliments aux migrants dans l'abri.

### 3.1.1.2. « *Six out of ten. Part 2* » ou « *Seis de cada diez. Segunda parte* »

Le deuxième court-métrage (annexe I.II), *Six out of ten* (Silver & García Bernal, 2010g) ou *Seis de Cada Diez* (Silver & García Bernal, 2010c) dans la version espagnole, se concentre sur les expériences dangereuses vécues par les migrants, notamment par les femmes. Le titre fait référence à la statistique, donnée par Gael García Bernal en tant que narrateur, sur les femmes qui subissent des abus sexuels au Mexique : six sur dix.

Ce court-métrage situé aussi au sud du Mexique en avril 2010 montre des entrevues qui racontent les dangers dans le parcours du Mexique, ainsi que des expériences vécues par des femmes migrantes. La plupart des participants interviewés ont été enregistrés près de voies ferrées et d'une zone d'ordures.

Pour conclure, le court-métrage montre un dernier témoignage d'une des femmes sur les voies ferrées. Elle exprime ses raisons pour faire le voyage vers les États-Unis. Ce court-métrage commence et se termine avec la même femme, qui nous fait part de ses problèmes, ses motivations et ses buts.

### 3.1.1.3. « *What Remains. Part 3* » ou « *Los que quedan. Tercera parte* »

Le troisième court-métrage (annexe I.III), *What Remains. Part 3* (Silver & García Bernal, 2010h) ou *Los que quedan. Tercera parte* (Silver & García Bernal, 2010d) pour la version espagnole, est dédié aux familles qui restent chez elles en attendant les membres de leur famille qui sont partis vers les États-Unis.

Ce court-métrage situé au Salvador en avril 2010 montre des entrevues menées auprès de personnes centraméricaines qui sont disparues après avoir quitté leur pays pour aller aux États-Unis.

Lorsque nous voyons la femme âgée et la femme adulte tenant la photo du disparu posant face à la caméra, Gael García Bernal, en tant que narrateur, met en lumière le fait qu'il s'agit d'une famille centraméricaine parmi tant d'autres qui ne sait pas où sont ses membres: leurs migrants disparus.

Le court-métrage montre un deuxième cas. Nous voyons des photos de corps et de dossiers sur un bureau du consulat du Salvador en Chiapas, au Mexique, pendant que nous écoutons la voix hors champ d'une femme qui parle du rêve de migrants, lequel devient un rêve de terreur pour eux-mêmes, ainsi que pour les familles qui les attendent.

Enfin, nous voyons la dernière scène. Un garçon de 16 ans, d'après la narration de Gael García Bernal, nous montre les lieux où des corps non réclamés sont enterrés dans la fosse commune.

#### 3.1.1.4. « *Goal! Part 4* » ou « *¡Gol! Cuarta parte* »

Le quatrième et dernier court-métrage (annexe I.IV), *Goal!* (Silver & García Bernal, 2010i) ou *¡Gol!* (Silver & García Bernal, 2010a) pour la version espagnole, raconte principalement les efforts des abris pour donner un coup de main aux migrants dans leur parcours vers les États-Unis.

Ce court-métrage dont l'action se déroule au sud du Mexique en avril 2010, d'après les sous-titres, montre des images de personnes blessées en train de recevoir de l'aide médicale, ainsi que des entrevues menées auprès de fondateurs d'auberges.

La voix hors champ de Gael García Bernal, en tant que narrateur, nous présente une femme comme étant Olga Sánchez Martínez, la fondatrice de l'auberge « Albergue de Jesús, el Buen Pastor », ainsi que le *Padre* Alejandro Solalinde. Pendant que nous entendons parler du travail de Madame Olga et du Père Solalinde, des images de gens blessés en train d'être guéris défilent.

Pour conclure, le court-métrage montre « *La Bestia* » en mouvement pendant que nous écoutons Gael García Bernal, en tant que narrateur, parler des différents genres de flux dans la vie et du manque de politiques dédiées à protéger les migrants.

### 3.1.1.5. « *Who is Dayani Cristal?* » ou « *¿Quién es Dayani Cristal?* »

Le film *Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a), ou *¿Quién es Dayani Cristal?* pour la version espagnole, est un documentaire de style de docudrame. D'un point de vue ethnographique, nous pouvons penser ce genre selon Johnny Saldaña (2016, p. 13)<sup>62</sup> qui considère le concept « *docudrama* » lié aux différentes formes du genre qu'il conçoit comme « *ethnodrama* ». Ce dernier est défini par Saldaña comme :

*[...] a word joining ethnography and drama, is a written play script consisting of dramatized, significant selections of narrative collected from interview transcripts, participant observation field notes, journal entries, personal memories/experiences, and/or print and media artifacts such as diaries, blogs, e-mail correspondence, television broadcasts, newspaper articles, court proceedings, and historic documents. In some cases, production companies can work improvisationally and collaboratively to devise original and interpretive texts based on authentic sources. (Saldaña, 2016, p. 13)*

Dans ce long-métrage, le comédien Gael García Bernal joue le rôle d'un migrant centraméricain qui quitte son lieu d'origine pour aller aux États-Unis. Pendant que nous regardons ce personnage et ses expériences dans son parcours, nous voyons des entrevues d'une famille hondurienne ; d'entrevues de professionnels dans les États-Unis et au Honduras par rapport à l'identification et rapatriement de migrants, et d'entrevues faites par García Bernal durant son voyage.

À la différence d'un court-métrage, un long-métrage développe la narration du récit en prenant plus de temps pour remarquer de détails ou d'informations qui aident à créer un arc narratif plus complexe, avec plus de personnages, d'expériences, de conflits, d'emplacements, de contextes temporels, etc. En considérant cette complexité du récit de film documentaire, j'ai envisagé de

---

<sup>62</sup> Ethnodrama is a specific genre of dramatic literary writing, yet its ethnotheatrical performance on stage or through media permits various artistic interpretations and styles. Notice that this chapter's introductory quote included a related term: *verbatim play*. A specific definition exists for this form, but it depends on which text you read and which artist or scholar you're listening to. In my research about the genre, I've located approximately eighty unique terms (and I've developed a few on my own) that relate to ethnodrama or ethnotheatre, or suggest variations on the form. My goal is not to review each term's origin and its nuanced definition, but to make you aware that the literature contains an abundance of these which can be considered siblings or distant cousins of what this book is about. (Saldaña, 2016, p. 13)

faire une analyse en prenant des limites : mettre en lumière les éléments du récit qui aident à raconter une histoire par rapport aux valeurs et à l'engagement politique ; dans certains cas, je suis sortie de ce cadre de délimitation pour remarquer des éléments qui ont une résonance avec la série de courts-métrages *The invisibles*, seulement pour souligner la cohésion du projet à l'ensemble.

La description détaillée du récit peut être trouvée dans l'annexe I.V. En premier lieu, j'ai focalisé mon attention sur la reconstitution du parcours du migrant par le comédien Gael García Bernal sous le titre « Gael García Bernal et le migrant Yohan ». Ensuite, je me suis penchée sur le récit relatant la recherche pour identifier le corps d'un migrant, sous le titre « La recherche d'identification du corps ». Par la suite, je me suis concentrée sur l'histoire racontée au Honduras : « La vie au Honduras ». Finalement, je conclus avec la fin du documentaire où tous ces fils narratifs se réunissent pour donner des réponses au spectateur, sous le titre « La fin de l'histoire ».

### 3.1.2. Analyse du récit

Afin de réaliser l'analyse du récit du projet *i-Doc Who is Dayani Cristal ?* (WIDC), j'ai emprunté une approche multimodale en considérant que ce projet inclut plus d'un média.

En premier lieu, j'ai fait une description du récit en focalisant mon attention sur les valeurs que celui-ci exprime. Au-delà des significations des valeurs, j'ai pris aussi en compte la représentation des communautés qui agissent à travers un genre de mimétisme, ainsi que des significations plutôt émotives représentées par objets qui concordent avec les valeurs des communautés.

De même, j'ai considéré les décisions esthétiques qui résonnent sur les émotions dans les communautés représentées et les collaborations que nous pouvons constater pendant le projet. Durant ce premier pas de l'analyse, j'ai laissé de côté la musique : bien que celle-ci souligne des mélodies latino-américaines, j'ai focalisé mon attention surtout sur les paroles dans la section de l'analyse sur les voix polyphoniques, section où j'ai envisagé d'articuler une mosaïque de voix et

de points de vue (Zimmermann & De Michiel, 2018b, p. 62)<sup>63</sup> à propos des problèmes politiques et sociaux par rapport à la migration.

Nous allons réfléchir sur la façon dont ce projet audiovisuel nous permet de comprendre des significations par différents modes visuels et sonores.

Le mode visuel nous montre la composition d'éléments à l'intérieur du cadre qui transmet des significations par rapport aux valeurs, à la problématique qui touche des communautés (dans ce cas, aux enjeux liés à la migration sans papiers), aux collaborations et au mimétisme qui peuvent résonner dans le récit ainsi qu'à l'extérieur de chaque média.

De même, le mode sonore possède ses propres éléments dans la musique, les dialogues, le design de son, la voix de narrateur, qui font partie des significations représentées par le récit. Pour cette raison, j'ai considéré comme pertinent à l'approche de Jewitt par rapport à la communication multimodale : « *The meaning of any message is, however, distributed across all of these modes and not necessarily evenly. The different aspects of meaning are carried in different ways by each of the modes in the ensemble* » (2013, p. 7).

Tout d'abord, je vais expliquer la représentation de valeurs à travers le mode visuel. À cet effet, j'ai pris des captures d'écran pour illustrer ces représentations. Les exemples sont organisés l'annexe II, mais je vais montrer pendant mon analyse les figures que j'ai estimées les plus pertinentes. Plus tard, je vais continuer l'analyse du mode sonore afin de réfléchir sur les voix polyphoniques qui émergent dans la discussion, en incluant celles qui sont aussi à l'écrit. J'ai organisé dans l'annexe III les exemples des voix, mais les plus pertinents seront présentés aussi durant l'analyse.

---

<sup>63</sup> The mosaic offers a model to see, collect, anchor, and arrange the open-ended connections that characterize the polyphonic collaborations of open space new media projects. (Zimmermann & De Michiel, 2018b, p. 62)

### 3.1.2.1. Représentation à travers le mode visuel

#### 3.1.2.1.1. La valeur des rencontres par la communauté

Dans l'annexe II.I, j'ai décidé de montrer des captures d'écran qui soulignent la valeur des rencontres par la communauté, et afin de discuter de ce sujet, j'ai choisi deux images. La figure 3 est tirée du film *Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a) ; nous pouvons constater la mise en lumière du film sur l'importance accordée par la communauté d'El Escanito, Honduras, aux activités pratiquées dans la nature. Sur la figure 5 prise du court-métrage *The invisibles* intitulé *Goal!* (Silver & García Bernal, 2010i) ou *¡Gol!* (Silver & García Bernal, 2010a) pour la version espagnole, nous pouvons regarder un groupe de migrants rassemblés dans un abri au Mexique ; leur lieu d'origine n'est pas important, ils célèbrent un but comme s'ils faisaient partie de la même communauté.



Figure 3. Valeur : communauté. *Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)

Enfants en train de jouer  
El Escanito, Honduras



The Invisibles | Part 4 - Goal! by Gael García Bernal and Marc Silver

Figure 5. Valeur : communauté.  
*Goal!* (Silver & García Bernal, 2010i)

Migrants rassemblés dans un abri  
Sud du Mexique

### 3.1.2.1.2. Les valeurs par rapport au travail

Le projet WIDC souligne la valorisation de travail dans la communauté en montrant des images de travailleurs sur le terrain. L'annexe II.II montre des exemples à ce sujet.

Nous pouvons prendre la figure 8, tirée du film *Who is Dayani Cristal ?* (Silver, 2013a), comme un exemple d'un homme qui semble être le père de Yohan, qui travaille dans l'agriculture. De même, pendant le récit du documentaire, nous allons regarder d'autres scènes dans cette communauté centraméricaine qui donnent de l'importance au travail dans la campagne, en montrant des travailleurs d'El Escanito, Honduras. Cette décision visuelle favorise la représentation d'une communauté qui travaille d'après ses conditions géographiques et socioéconomiques. À travers le mode de cadrage choisi qui confère de la dignité aux travailleurs, nous pouvons comprendre la signification positive accordée au travail par la communauté, malgré les politiques économiques qui forcent à la migration.



Figure 8. Valeur : travail dans la nature.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)  
Homme travaillant sur le terrain  
El Escanito, Honduras

### 3.1.2.1.3. La valeur donnée à la religion

L'annexe II.III montre des images qui soulignent la représentation de la religion et l'importance qui y est donnée pendant le développement du récit. Les captures d'écran montrent les cadrages des symboles tels que la sculpture de Jésus et tableaux de Notre-Dame de Guadalupe aussi connue comme « *la Virgen Morena* » (la Vierge brune).

Ensuite, nous pouvons voir les figures 9, 12 et 21 incluses dans l'annexe II.III. Dans la figure 9, prise du court-métrage *Seaworld* (Silver & García Bernal, 2010f), nous pouvons constater dans ce cadrage un arrangement d'éléments dans cet abri au sud du Mexique : des migrants au repos avec le tableau de Notre-Dame Guadalupe et la sculpture de Jésus en derrière. Pour sa part, la figure 12, prise du film *Who is Dayani Cristal ?* (Silver, 2013a), fait partie d'une scène où Gael

García Bernal semble faire une prière devant l'image de Notre-Dame de Guadalupe ; d'après l'information du récit, cet emplacement est situé dans le village d'Altar près de la frontière du Mexique et des États-Unis. Le dernier exemple de valeur religieuse, c'est la figure 21 prise du film, laquelle cadre une croix à bois sur l'espace qui sera consacré à enterrer le corps de Yohan.



The Invisibles | Part 1 - Seaworld by Gael García Bernal and Marc Silver

Figure 9. Valeur : religion.  
*Seaworld* (Silver & García Bernal, 2010f)  
Migrants dans l'abri  
Sud du Mexique



Figure 12. Valeur : religion.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)  
Gael García Bernal en face de  
l'image de la Vierge Guadalupe  
Altar, Mexique



Figure 21. Valeur : religion.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)  
Tombe pour le corps rapatrié  
El Escanito, Honduras

Le mode de l'arrangement des éléments religieux à l'intérieur du cadre souligne l'importance donnée par les communautés latino-américaines aux symboles qui leur appartiennent et qui les protègent d'après leurs croyances.

Par rapport à la dévotion de Notre-Dame de Guadalupe, connue en espagnol comme « *la Virgen Morena* » (la Vierge brune), Timothy Matovina prend l'analyse mobilisée par le théologien Virgilio Elizondo (2000) pour expliquer la signification de cette image dans la culture mexicaine et la manière dont elle a permis au peuple mexicain américain de conserver sa dignité. À partir de l'affirmation du XIX<sup>e</sup> siècle, selon laquelle Guadalupe a uni les Espagnols conquérants aux indigènes conquis, Elizondo (2000) considère Notre-Dame de Guadalupe comme une « *mestiza* » qui n'est ni une déesse précolombienne ni une madone européenne. Elle n'est ni Espagnole ni Autochtone, elle est les deux et plus encore. Elle est la première personne véritablement

américaine et en tant que telle, la mère des nouvelles générations à venir ; elle donne espoir et inspiration aux Américains d'origine mexicaine qui, à l'imitation de Guadalupe, sont appelés à embrasser leur identité de métis et métisse, à synthétiser leurs cultures parentales vers la construction d'une nouvelle société (Matovina, 2009, p. 81)<sup>64</sup>.

Notre-Dame de Guadalupe devient la vierge *mestiza*, la mère des générations de *mestizos*. La race « *mestiza* », dans l'approche de la sociologue Monica Moreno Figueroa, est une catégorie raciale fondée dans le mythe idéologique de la formation de la nation mexicaine à la fin du XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècle : « *In such a project of state formation Mexican is equivalent to Mestiza. Mestiza refers to those who represent Mexicaness and, therefore, those who are closer to the model of the ideal subjects of the Mexican Mestiza nation.* » (Moreno Figueroa, 2011, p. 1)<sup>65</sup>. En parlant du pouvoir de l'État mexicain focalisé à l'intégration des peuples autochtones, la linguiste Yásnaya Elena A. Gil souligne les termes mobilisés par le Mexique postrévolutionnaire pendant les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle : le métis mexicain (*el mestizo mexicano*), une seule race cosmique (*una única raza cósmica*), la race de bronze (la raza de bronce) (Gil, 2020)<sup>66</sup>.

Ainsi, Notre-Dame de Guadalupe est devenue une ressource pendant la colonisation espagnole pour représenter ceux qui n'étaient pas européens, la génération *mestiza* ; plus tard, cette catégorie raciale sera mobilisée par l'État mexicain afin d'unir la société dans un même groupe,

---

<sup>64</sup> Virgilio Elizondo is widely considered the founder of U.S. Latino theology. He was also the first Latino theologian to write extensively on Guadalupe and probe the core meanings of the growing devotion to her, particularly the ways she has enabled his own Mexican American people to maintain their dignity. Expanding on the 19th-century claim that Guadalupe united conquering Spaniards with the conquered natives, he identifies Our Lady of Guadalupe as a "mestiza," one who "is neither an Indian goddess nor a European Madonna; she is something new. She is neither Spanish nor Indian and yet she is both and more. . . . She is the first truly American person and as such the mother of the new generations to come." As such she provides hope and inspiration for Mexican Americans who, in imitation of Guadalupe, are called to embrace their identity as mixed-race mestizos, synthesize the richness from their parent cultures, and lead the way in constructing a society in which the barriers between peoples are broken. (Matovina, 2009, p. 81)

<sup>65</sup> Mestiza is a racial category that emerges as a key component of the ideological myth of formation of the Mexican nation, namely mestizaje, during the late nineteenth and early twentieth centuries. In such a project of state formation Mexican is equivalent to Mestiza. Mestiza refers to those who represent Mexicaness and, therefore, those who are closer to the model of the ideal subjects of the Mexican Mestiza nation. (Moreno Figueroa, 2011, p. 1)

<sup>66</sup> Gran parte del proyecto posrevolucionario estuvo encaminado a incluir e integrar lo que quedaba de los pueblos indígenas en un ideal deseable: el mestizo mexicano, una única raza cósmica, la raza de bronce. Esta integración y esta inclusión en términos del poder estatal son los responsables de la situación actual de los pueblos indígenas de México. (Gil, 2020)

sans prendre en compte les différentes origines raciales ou linguistiques, par exemple : les Afro-Mexicains et les Autochtones.

Nous pouvons constater dans le film que Notre-Dame de Guadalupe est un symbole qui s'est répandu en Amérique latine. Cette vierge qui ressemble aux métis latino-américains fait partie du parcours des migrants. Le théologien Daniel G. Groody explique le rituel pratiqué par les migrants face à l'image de ce symbole dans le village mexicain d'Altar, près de la frontière avec les États-Unis : « *At the center of the town plaza in Altar is the Church of Our Lady of Guadalupe where, before they depart, many immigrants participate in a Eucharistic celebration and pray for help, guidance, and safety* » (Groody, 2009, p. 302).

Nous pouvons comprendre la signification de Notre-Dame de Guadalupe liée à l'identité mexicaine, car elle partage de traits culturels avec cette société. D'ailleurs, la communauté latino-américaine dans les États-Unis a embrassé aussi ce symbole religieux. Timothy Matovina (2009, p. 84) explique une lecture actuelle sur cette vierge comme une source de sanction divine pour un code de silence familial et culturel sur le corps et la sexualité des femmes, ainsi qu'un double standard de pureté féminine et de promiscuité masculine<sup>67</sup>. À ce sujet, Matovina met en lumière ce changement de signification à partir d'une lecture différente partagée par Sandra Cisneros (1991) :

*Only after a series of experiences like her [Sandra Cisneros] visit to the Guadalupe basilica in Mexico City was she able to reclaim Guadalupe. These experiences and her association of Guadalupe with a pre-Columbian antecedent, the goddess Tonantzin, enabled her to embrace Guadalupe as a brown-skinned, feminine manifestation of divine power who dwells (Matovina, 2009, p. 84) «inside each Chicana and mexicana» and can enable them to see the totality of their corporeal existence as created in the divine image. Describing herself as someone «obsessed with becoming a woman comfortable in her skin»—brown skin she sees reflected in the divine pantheon through Guadalupe—Cisneros sums up her view of Guadalupe by echoing an invocation of the Hail Mary, «Blessed art thou, Lupe, and, therefore, blessed am I.» (Cisneros citée dans Matovina, 2009, p. 84)*

---

<sup>67</sup> Chicana art and literature like the writings of Sandra Cisneros exemplify this stance. Cisneros presents Guadalupe as an advocate for counteracting the "traditional" gender roles and expectations that she purportedly buttresses. During her childhood and young adult years in Chicago, Cisneros learned to perceive Guadalupe as a source of divine sanction for a familial and cultural code of silence about women's bodies and sexuality, as well as a double standard of feminine purity and masculine promiscuity. (Matovina, 2009, p. 84)

De même, Jésus, en tant que symbole, est chargé de signification religieuse qui fait partie de l'identité des migrants. À ce sujet, le théologien Daniel G. Groody souligne la perception des migrants par rapport à la figure de Jésus :

*Many immigrants speak about Jesus as their refuge and the one who is not afraid to accompany them as they struggle to move forward. They speak about how Jesus, like many of them, faced misunderstanding, rejection, ridicule, insults, temptation, and even death. He becomes a source of hope not only as they make the demanding journey across a deadly border, but also as they establish their lives in a new land and endure the many abuses and indignities that diminish their humanity. (Groody, 2009, p. 306)*

Ainsi, les migrants latino-américains partagent avec Jésus la douleur, l'humiliation, le sacrifice, ainsi que le statut de migrant. Ce dernier est une valeur mise en évidence par le récit du documentaire, car la migration de Jésus du ciel vers la terre est soulignée.

En contrepartie à cette approche, Gustavo Gutiérrez souligne que, d'après la théologie de la libération, la mort et la résurrection du Christ rachètent l'homme du péché et de toutes ses conséquences (Gutiérrez, 1974, p. 36)<sup>68</sup>. Donc, la souffrance du Christ rédime l'humanité de la douleur, notamment les opprimés :

*[...] we definitely will not have an authentic theology of liberation until the oppressed themselves can freely and creatively express themselves in society and among the people of God, until they are the artisans of their own liberation, until they account with their own values for that hope of total liberation which they bear within them. (Gutiérrez, 1974, p. 37)*

Bien que la théorie de la libération ait compris que Christ a apporté la libération, nous pouvons constater que le film souligne le besoin des migrants de poursuivre la souffrance du Christ comme un idéal ; le sacrifice du Christ est perçu comme un exemple de vie. Cette valeur partagée par la communauté est un capital symbolique mobilisé par le film comme une valeur politique exprimée par les participants à l'intérieur du récit et assumée aussi par les publics qui partagent cette idée de vivre la religion.

---

<sup>68</sup> Sin requires a radical liberation, but this necessarily includes a liberation of a political nature. Only by participating militantly and effectively in the historical process of liberation will it be possible for us to discern the fundamental alienation present in every partial alienation. This radical liberation is the gift which Christ brings. By his death and resurrection he redeems man from sin and from all its consequences. (Gutiérrez, 1974, p. 36)

### 3.1.2.1.4. La valeur donnée aux organisations et à la communauté

Le projet WIDC met l'accent sur le sentiment d'appartenance et l'engagement à aider à l'autre en racontant des expériences de différentes organisations.

Les images dans l'annexe II.XV sont prises pour illustrer la valeur accordée à la collectivité qui est engagée pour aider aux autres.



The Invisibles | Part 1 - Seaworld by Gael García Bernal and Marc Silver

Figure 109. Valeurs : organisations et communauté.  
*Seaworld* (Silver & García Bernal, 2010f)

Bénévoles travaillant dans un abri  
Sud du Mexique



Figure 110. Valeurs : organisations et communauté.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)

Enquêteurs dans la recherche d'identification  
du corps avec le tatouage « Dayani Cristal »  
Arizona, États-Unis

Afin d'expliquer cette valeur, je prends les images précédentes comme exemple. La figure 109 provient du court-métrage *Seaworld. Part 1* (Silver & García Bernal, 2010f) ou *Seaworld. Primera parte* (Silver & García Bernal, 2010b) présente une image prise d'un montage sur l'abri au Mexique où les bénévoles sont en train de cuisiner. La figure 110 du documentaire *Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a) montre le travail afin d'identifier le corps avec le tatouage « Dayani Cristal » ; ils ne sont pas probablement des bénévoles, mais ils ont choisi un métier qui aide à identifier les migrants invisibles pour les retourner avec leurs familles.

En dépit du mur qui sépare le Mexique et les États-Unis, lequel est récurrent durant le film *Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a), la production WIDC construit une représentation visuelle du travail de deux côtés du mur, service consacré à l'aide de migrants sans papier. Il s'agit d'une communauté unie animée du courage d'aider l'autre en mettant en valeur la dignité humaine, quel que soit le lieu d'origine.

### 3.1.2.1.5. Le mimétisme par rapport à la religion

Dans le chapitre théorique, le concept de mimétisme politique était expliqué par rapport au pouvoir du documentaire qui met en relation le réalisme à l'écran la réalité des publics d'après la définition mobilisée par Gaines : « *the documentary film that uses realism for political ends has a special power over the world of which it is a copy because it derives its power from that same world [la mise en relief est de l'auteure]. (The copy derives its power from the original.)* » (1999, p. 95).

D'ailleurs, le mimétisme peut être compris comme un mode si nous mobilisons la communication d'un signe matérialisé à travers l'interaction du corps humain. Par rapport au mimétisme en tant que mode, Gunther R. Kress explique :

*In the reception of a sign the materiality of modes interacts with the physiology of bodies. When I see a gesture I understand it in large part in an action of 'silent' or actual mimesis (Wulf, 2005): I come to understand its meaning – say the extent of the sweep of a hand-ovement or its pace – mimetically both by an inner, invisible, 'parallel' performance for myself or through an outer, visible performance, in which I experience in my body what the meaning of that gesture might be. I have caught myself attempting to imitate gestures which I had noticed in order to 'feel' their meaning. There are, as well, the meanings suggested by signs in the accompanying environment (Kress, 2010, p. 76).*

Ainsi, dans l'approche multimodale mobilisée par Kress (2010, p. 77)<sup>69</sup>, la matérialité des modes, c'est-à-dire le lieu où le signe et le mode se correspondent, interagit avec la physiologie des corps. Les signes faits par les actions sont communiqués par le corps du créateur ainsi que par le re-créateur. De cette manière, les potentiels de signification du mode dans lequel un signe est fait se mobilisent par le corps.

À ce sujet, à l'annexe II.IV, j'ai pris des captures d'écran du film *Who is Dayani Cristal ?* (Silver, 2013a) qui cadrent des corps humains en pratiquant une sorte de mimétisme mobilisé dans

---

<sup>69</sup> In the engagement with any sign, the materiality of modes – where sign and mode are understood broadly – interacts with the physiology of bodies. All signs, whether those that I make in my actions, or remake in my inner transformative and/or transductive (re)actions, are always embodied, for maker and remaker alike. In this way the meaning potentials of the mode in which a sign is made become embodied. (Kress, 2010, p. 77)

certains contextes religieux. Afin de développer cette analyse, je prends les images suivantes comme exemples :



Figure 22. Valeurs : religion et mimétisme.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)  
Cérémonie religieuse  
El Escanito, Honduras



Figure 28. Valeurs : religion et mimétisme.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)  
Mobilisation de gens qui transportent le  
corps de Yohan  
El Escanito, Honduras

La figure 22 montre une cérémonie religieuse à El Escanito, Honduras : il s'agit d'une pratique qui semble une messe où les assistants bougent le corps également pendant qu'ils chantent. La figure 28 montre le transport du corps de Yohan ; cette image met en évidence la mobilisation de gens dans la communauté qui participe au rituel funéraire.

Je trouve important de souligner que dans l'annexe I.V sur le récit du film documentaire, j'ai fait une mention dans la section de « La fin de l'histoire » sur la nuit, où nous voyons une longue ligne de voitures pour accompagner le transport de Yohan avant de veiller son corps ; je n'ai pas pris une capture d'écran parce que, en fait, le mimétisme est traduit à travers le son : les voitures klaxonnent pendant qu'elles circulent durant le transport de Yohan.

Nous pouvons constater comment les corps agissent en mimétisme grâce au partage des valeurs religieuses ; la performativité du corps a des significations. Le film documentaire a pris la décision de cadrer certaines situations religieuses où le mode de communication est construit par le corps. Les gens sont engagés lors d'une pratique religieuse en commun, soit de célébrations spirituelles comme la messe, soit un rituel funéraire. Les membres de la communauté font face à leur joie ou leur douleur en interagissant à travers des signes physiologiques partagés. Ainsi, les différents cadrages filmiques qui mettent en évidence le mimétisme en tant que mode de communication

mettent en lumière les significations et les valeurs partagées par les membres de la communauté dans des contextes religieux.

### 3.1.2.1.6. Le mimétisme de célébrité

Nous allons observer à l'annexe II.V une autre sorte de mimétisme, celui qui est réalisé par le comédien Gael García Bernal. Pendant qu'il joue le rôle du migrant Yohan, il adopte un comportement qui ressemble à ce que les gens font autour de lui. García Bernal joue un mimétisme parmi la communauté de migrants sans papier.

Afin d'explorer le mode de communication par mimétisme pratiqué par le comédien García Bernal, j'ai choisi deux exemples. Les figures 33 et 36 prises du documentaire *Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a) montrent comment García Bernal se livre à une sorte de mimétisme pendant qu'il interagit dans le contexte du train « *La Bestia* », ainsi que dans l'abri au Mexique. Le comédien devient un corps qui use de mimétisme pour faire partie de la communauté dont il prétend avoir les mêmes problèmes et besoins.



Figure 33. Mimétisme : García Bernal en tant que migrant.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)  
Gael García Bernal au-dessus  
du train « *La Bestia* »  
Mexique



Figure 36. Mimétisme : García Bernal en tant que migrant.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)  
Gael García Bernal dans l'abri  
Sud du Mexique

Évidemment, Gael García Bernal a dû effectuer une recherche pour comprendre la problématique de la migration, notamment par le biais de la série *The invisibles* (Silver & García Bernal, 2010e)

où il était l'intervieweur. Nous avons déjà souligné que, d'après Gaines (1999, p. 92)<sup>70</sup>, l'action politique exprimée par un film documentaire n'a pas de résonance avec le public si le contenu du film ne communique pas les conditions politiques du monde du public ; pour cette raison, le mimétisme de García Bernal est particulièrement réussi parce qu'il connaît les problèmes de cette communauté de migrants et il sait comment les représenter de manière à ce que cette communauté perçoive Gael García Bernal comme quelqu'un de semblable à eux, même s'il s'agit d'un mimétisme dramatisé. En fait, durant une interaction avec un migrant, la voix de narrateur de García Bernal avoue que les participants acceptent de jouer dans la reconstitution pour partager leurs expériences personnelles pendant que le comédien célèbre joue le rôle d'un migrant irrégulier.

Afin d'analyser le mimétisme du comédien García Bernal comme mode de communication, nous allons faire référence à la théorie de la performance. Cette approche « est une notion inclusive de l'action dont la théorie est représentée en deux esquisses schématiques : l'éventail (*fan*), et le réseau (*web*) » (Pradier, 2017, p. 288). Jean-Marie Pradier explique que ces deux éléments font partie d'un système qui comprend : « rites, rituels, ritualisations animales, cérémonies, crises et leurs résolutions, la vie quotidienne, les jeux (*play*), les spectacles » (Pradier, 2017, p. 288).

*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a) est un docudrame, c'est-à-dire, d'après Johnny Saldaña, une forme d'ethnodrame dont le but est d'étudier une particularité de la condition humaine afin d'adapter ces observations et connaissances en un support de performance. Ceci est réalisé à travers une enquête du travail de terrain prévu pour la production théâtrale ou médiatique (Saldaña, 2016, p. 12, 13)<sup>71</sup>. Pour cette raison, il semble pertinent de prendre en compte l'approche de la théorie de la performance pour comprendre le mimétisme pratiqué par Gael García Bernal. Cette production est un projet de recherche avec projection médiatique où le

---

<sup>70</sup> The reason for using the documentary to advance political goals is that its aesthetic of similarity establishes a continuity between the world of the screen and the world of the audience, where the ideal viewer is poised to intervene in the world that so closely resembles the one represented on screen. (Gaines, 1999, p. 92)

<sup>71</sup> Ethnotheatre, a word joining ethnography and theatre, employs the traditional craft and artistic techniques of theatre or media production to mount for an audience a live or mediated performance event of research participants' experiences and/or the researcher's interpretations of data. The goal is to investigate a particular facet of the human condition for (Saldaña, 2016, p. 12) purposes of adapting those observations and insights into a performance medium. This investigation is preparatory fieldwork for theatrical production work. (Saldaña, 2016, p. 13)

comédien joue un rôle afin de représenter la connaissance sur la communauté centraméricaine qui migre vers les États-Unis.

Dans l'approche de la théorie de la performance chez Erving Goffman, il mobilise le concept de « représentation » pour : « désigner la totalité de l'activité d'un acteur qui se déroule dans un laps de temps caractérisé par la présence continue de l'acteur en face d'un ensemble déterminé d'observateurs influencés par cette activité » (Goffman, 1972, p. 29). Ce sociologue prend en compte la compétence de l'acteur durant sa représentation en présence du public de tendre « à s'incorporer et à illustrer les valeurs sociales officiellement reconnues, bien plus, en fait, que n'y tend d'ordinaire l'ensemble de son comportement » (Goffman, 1972, p. 41).

Ainsi, la connaissance apprise par Gael García Bernal sur la migration irrégulière, notamment pendant la réalisation de la série *The invisibles* (Silver & García Bernal, 2010e), alimente son mimétisme joué pendant sa représentation. Le comédien a étudié et travaillé leurs valeurs et les motivations derrière leurs comportements. Pourtant, le mimétisme de García Bernal peut être un point compliqué étant donné qu'il est une célébrité ; je vais discuter cette ambivalence vers la fin de cette partie.

Goffman appelle « façade » l'appareillage symbolique utilisé par l'acteur durant la représentation (1972, p. 29). Par rapport à la façade, nous avons le « décor », c'est-à-dire les objets et les accessoires des actes humains qui se déroulent à un endroit « normalement, géographiquement stable, de sorte que les acteurs qui voudraient faire d'un décor particulier un élément de leur représentation ne peuvent entamer l'action avant de s'être transportés à l'endroit approprié, et doivent cesser leur représentation quand ils le quittent » (Goffman, 1972, p. 29). De plus, Goffman parle de la « façade personnelle » constituée des éléments qui suivent l'acteur partout où il va : « les signes distinctifs de la fonction ou du grade ; le vêtement ; le sexe, l'âge et les caractéristiques raciales ; la taille et la physionomie ; l'attitude : la façon de parler ; les mimiques ; les comportements gestuels ; et autres éléments semblables » (Goffman, 1972, p. 30, 31).

La conception de la façade de Gael García Bernal dans le documentaire correspond à la signification d'un migrant en particulier. Le vêtement porté par García Bernal est pareil à celui du

corps de Dilcy Yohan Sandres Martínez, trouvé dans le désert de l'Arizona. En fait, non seulement les vêtements, mais aussi le tatouage de Dayani Cristal est aussi sur la poitrine du comédien.

Les endroits qui font partie du décor de García Bernal sont des lieux qui, d'après le récit, ont été visités par Yohan lors de son parcours depuis El Escandito, au Honduras, jusqu'à l'Arizona. Nous pouvons citer : un terrain dans la campagne qui semble être El Escandito ; la gare de bus au Guatemala et la rivière Suchiate (frontière du Guatemala et du Mexique) ; au Mexique, le village Arriaga à Chiapas, où García Bernal monte le train connu comme « *La Bestia* » ; l'abri « *Hermanos del camino* » (Frères du refuge de la route) à la ville Ixtepec dans l'État mexicain d'Oaxaca ; le village d'Altar à Sonora, près de la frontière entre Mexico et les États-Unis.

D'une part, dans le film *Who is Dayani Cristal ?* (Silver, 2013a), la représentation de García Bernal communique son interprétation de ce qu'il considère comme les expériences vécues par les migrants irréguliers. Nous entendons parler Gael García Bernal avec un vocabulaire informel, il fait des blagues, chante et joue au soccer avec d'autres migrants ; il a les cheveux longs et mal entretenus, mais il ne porte jamais de barbe. En revanche, les commentaires hors champ faits par le comédien, en tant que narrateur, sont plus soutenus.

D'une autre part, dans la série *The invisibles* (Silver & García Bernal, 2010e), Gael García Bernal joue la représentation d'un chercheur, d'un interviewer qui vise à recueillir des informations sur les besoins, buts, motivations, peurs des migrants dans son parcours pour arriver aux États-Unis depuis son lieu d'origine dans l'Amérique centrale. Le décor que le comédien porte est plus entretenu, ses vêtements sont plus soutenus et son vocabulaire est choisi pour établir des conversations plus sérieuses.

Par rapport à la façade personnelle de Gael García Bernal, nous pouvons mentionner évidemment qu'il est un homme blanc dans le contexte mexicain, né dans une famille liée à l'industrie de la télévision et reconnu dans l'industrie de cinéma à l'échelle internationale.

García Bernal a étudié à la Central School of Speech and Drama à Londres et à The European Graduate School à Saas-Fee, Suisse ; dans cette dernière, il a eu comme professeurs les philosophes Giorgio Agamben et Slavoj Žižek (Osorno, 2012, p. 5)<sup>72</sup>.

Évidemment, les migrants qui accompagnent Gael García Bernal pendant que celui-ci joue le rôle de Yohan savent que le comédien va retourner à sa vie de privilèges ; il ne va pas subir les dangers qu'ils doivent surmonter dans leur parcours où ils passent par le Mexique et la frontière, ni la discrimination aux États-Unis. Cependant, ces migrants sont disponibles pour faire partie de la reconstitution dans le docudrame. Par sa part, les migrants interviewés dans la série *The invisibles* (Silver & García Bernal, 2010e) partagent leurs témoignages avec Gael García Bernal d'une façon plus sérieuse.

Le mimétisme joué par le comédien dans le film documentaire ainsi que son empathie mise en pratique envers ses interviewés dans les courts-métrages peuvent être compris à partir de sa façon de percevoir la problématique, étant donné sa condition de Mexicain ainsi que ses études sur les oppressions structurelles. Avant de la production de la série, il était certain qu'il ne voulait pas montrer les migrants d'une manière exotique, il ne voulait pas être la célébrité qui met en lumière la souffrance des autres pour investir dans sa propre image (Osorno, 2012, p. 14)<sup>73</sup>.

Ainsi, Gael García Bernal devient un corps qui use de mimétisme pour faire partie de la communauté migrante où il représente leurs mêmes problèmes et besoins parce qu'il les avait déjà étudiés. Il met en pratique l'empathie parce qu'il fait partie de la communauté latino-américaine dans un point de vue plus large. La représentation de García Bernal est efficace grâce

---

<sup>72</sup> Gael no trae ningún libro en la mano en São Paulo, pero viaja una vez al año a Saas-Fee, un pueblito de los Alpes suizos donde estudia una maestría en The European Graduate School. El resto del tiempo lee filosofía política en sets cinematográficos, giras de promoción y largas estancias en Buenos Aires y el Distrito Federal, las dos ciudades entre las que reside con su esposa, la actriz argentina Dolores Fonzi, y sus hijos Lázaro y Libertad. Estudia en especial a uno de sus maestros, Giorgio Agamben, el sabio italiano que a partir de la filosofía grecorromana analiza las estructuras contemporáneas de represión. Agamben, quien posiblemente sea el asesor de tesis de Gael, es uno de los filósofos de moda entre los anarquistas. (Osorno, 2012, p. 5)

<sup>73</sup> Para la realización de *Los invisibles*, Gael tenía claro que no "exotizaría" a los migrantes, mucho menos en función de su fama como actor internacional.

—Yo había trabajado con Oxfam antes, y a cosas así solían llegar con la postura de que ellos son el hombre blanco, ya sea desenmascarando algo que está sucediendo, dándolo a conocer o aprendiendo algo para abrir su espectro mental. Por ejemplo llevaban a alguien de Coldplay a África y él como que se daba cuenta de algo, y cuando volvía, era el documental acerca de Coldplay y la realidad que se vivía en África, o de cualquier persona. (Osorno, 2012, p. 14)

à ses connaissances apprises dans ses recherches, ainsi que son intérêt à donner de la dignité aux migrants irréguliers.

### 3.1.2.1.7. *Le mimétisme : la communauté tenant le portrait*

Les familles qui restent dans leur lieu d'origine vivent avec le souci pour les membres de familles qui ont émigré vers les États-Unis. Certains cas réussissent : les migrants arrivent et commencent une nouvelle vie. Dans les cas où les migrants ne réussissent pas leur but, les corps sont rapatriés à sa communauté ou simplement ils sont disparus totalement ; ce dernier cas mobilise la famille pour trouver quelques informations sur ses proches manquants.

L'annexe II.VI recueille des images qui montrent des gens tenant le portrait de leur proche manquant, soit parce qu'il est mort, soit parce qu'il est disparu. J'ai choisi deux images pour remarquer le genre de mimétisme dans ces situations.



Figure 43. Mimétisme : portrait et communauté.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)  
Famille et des amis de Yohan ;  
son frère tient le portrait  
El Escanito, Honduras



The Invisibles | Part 3 - What remains by Gael García Bernal and Marc Silver  
Figure 41. Mimétisme : portrait et communauté.  
*What Remains. Part 3* (Silver & García Bernal, 2010h)  
Famille qui tient un portrait d'un  
proche disparu  
El Salvador

La figure 43 vient du documentaire *Who is Dayani Cristal ?* (Silver, 2013a) ; cette image montre la famille et des amis de Yohan au Honduras ; le frère, c'est celui qui tient le portrait de l'homme avec le tatouage de Dayani Cristal. La figure 41 correspond au court-métrage situé en El Salvador

*What Remains. Part 3* (Silver & García Bernal, 2010h) ou *Los que quedan. Tercera parte* (Silver & García Bernal, 2010d) pour la version espagnole ; nous voyons une mère et une femme qui tiennent le portrait d'un proche disparu. Toutes les deux situations ont eu lieu parce que ces hommes sont allés vers les États-Unis.

Les images montrent un positionnement de corps similaire. D'une part, il y a la famille qui fait face au deuil sachant que Yohan est décédé, car il était possible de récupérer son corps ; d'autre part, il y a la famille qui garde l'espoir de retrouver le fils ou le mari disparu. Ces familles posent face à la caméra en tenant le portrait du visage d'un migrant manquant ; ce mode, le mimétisme de corps, devient une ressource qui communique les sentiments des proches et procure ainsi de la visibilité aux migrants disparus.

### 3.1.2.1.8. *Le mimétisme : la communauté dans le portrait*

Le positionnement de corps simulant la prise de photo fixe devient un mode de composition visuelle et comportement corporel récurrents dans le récit du projet WIDC.

L'annexe II.VII contient des captures d'écran où les gens posent devant la caméra, comme s'il s'agissait de portraits. Afin de mobiliser ce genre de mimétisme, j'ai pris les images suivantes pour expliquer la signification communiquée par ce mode.



The Invisibles | Part 2 - Six out of ten by Gael García Bernal and Marc Silver

Figure 55. Mimétisme : portraits.

*Six out of ten* (Silver & García Bernal, 2010g)

Femme migrante qui pose devant la caméra  
Sud du Mexique



Figure 58. Mimétisme : portraits.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)

Migrants posant devant la caméra  
Mexique

La figure 55 a été prise dans le court-métrage *Six out of ten. Part 2* (Silver & García Bernal, 2010g) ou *Seis de Cada Diez. Segunda parte* (Silver & García Bernal, 2010c) ; la plupart des migrants montrés dans le projet WIDC sont des hommes, mais le contenu de ce court-métrage est plus focalisé sur les dangers vécus par les femmes migrantes. La figure 58 est prise du film *Who is Dayani Cristal ?* (Silver, 2013a) ; d'après le récit, cette image montre un groupe de migrants dans un abri mexicain.

Les corps dans ces cadres sont similaires, nous pouvons constater une forme de mimétisme, une façon semblable de poser devant la caméra. La position des corps communique un genre de dignité et les yeux fixent la caméra sans peur ; ces migrants peuvent ressentir de la douleur intérieure, mais ils communiquent leur force et leur fierté de ne pas abandonner leur but, malgré de mauvaises circonstances. Ce mode de composition visuelle et de comportement corporel confère de la visibilité et de la dignité à ceux qui normalement ne sont pas entendus : les migrants sans papier, les bénévoles dans les abris et la famille qui reste sans ses membres qui ont disparu.

#### 3.1.2.1.9. Cadrage d'objets

Le langage du média audiovisuel permet de mettre en relief des éléments de la réalité qui servent à communiquer son message. Le projet WIDC profite du média visuel pour cadrer des éléments qui aident à communiquer son propos. Ainsi, le cadrage d'un genre d'objets devient un mode de signification qui résonne avec le but de ce documentaire transmédia. Dans les pages qui suivent, je vais mobiliser ce mode qui se focalise sur les cadrages d'objets.

Tout d'abord, nous devons considérer l'approche de Bill Nichols sur la couverture médiatique liée aux événements traumatiques dans son texte dédié à l'événement terroriste (Nichols, 2016d). Les médias ont la tendance à encapsuler une série d'événements temporels dans une catégorie. Nichols donne l'exemple de l'étiquette « 9/11 » laquelle, de manière rétrospective, englobe les limites temporelles associées à ce jour-là.

*It is not a « context » that extends the series in spatial or temporal directions, potentially without limits, but a category (la mise en relief est de l'auteur) that encapsulates the series. Such punctuation is a metamessage that tells us what kind*

*of occurrence a set of sensory impressions is or, at a yet higher level, what kind of event an event is. We group sense impressions into an overall pattern such as « This is a memory, » « This is a fantasy, » or « This is an event. » (Nichols, 2016d, p. 120).*

Une fois qu'un événement est construit dans un cadre narratif particulier, le travail de deuil peut se trouver minimisé ou subordonné à des objectifs autres que le procès de deuil<sup>74</sup> (Nichols, 2016, p. 121). D'après cette analyse, l'impression d'une gestalt cohérente équivaut à une surévaluation ou à une méconnaissance, et lorsque nous surévaluons, nous fétichisons<sup>75</sup> (Nichols, 2016, p. 122).

Selon Nichols, un forme de « fétichisme narratif » commence par un désaveu du traumatisme et de tout effet déstabilisateur qu'il pourrait avoir<sup>76</sup> (Nichols, 2016, p. 122). En s'appuyant sur certaines approches psychoanalytiques, Nichols affirme :

*For historical events, narrative fetishism provides meaningfulness to events just as the mirror stage provides identity to the self. Coherence persists because loss comes from somewhere beyond the domain of imaginary intactness. This is a story of loss that identifies traumatic events as coming from outside (la mise en relief est de l'auteur) the boundaries of culture and society, the field of social relations in which we constitute our own identity. (Nichols, 2016, p. 122)*

Ainsi, d'après Nichols, le fétichisme narratif moralise en lançant une histoire qui convertit la catastrophe en mal, le traumatisme en crime<sup>77</sup> (Nichols, 2016, p. 125).

---

<sup>74</sup> Once named, the mourning of a traumatic event can commence. But once named in this particular way, within this particular narrative frame, the work of mourning may find itself minimized or subordinated to goals other than arduous working through of loss. (Nichols, 2016d, p. 121)

<sup>75</sup> The impression of a coherent gestalt amounts to an overvaluation or misrecognition. The "click of recognition," the "Aha Erlebnis," snaps a sense of meaning or identity into place, be it to events or the self. This, as Lacan noted, simultaneously effects a destabilization. The subject constituted by this process imagines a coherence and autonomy for itself that is, in fact, dependent on an image of others that is, in a profound sense, imaginary. The overvaluation of wholeness and coherence goes hand in hand with disavowal of partiality and fragmentation. When we overvalue, we fetishize. (Nichols, 2016, p. 122)

<sup>76</sup> Mourning begins with the acknowledgement of trauma and proceeds to work through its destabilizing effect on the psyche. Narrative fetishism, by contrast, begins with the disavowal of trauma and any destabilizing effect it might have. (Nichols, 2016, p. 122)

<sup>77</sup> What betrays the fantasmatic dimension to the "terrorist event," as the dominant narrative of our government and media have termed it, lies in the narrative of its wholly foreign origin. Trauma registers as all the more shocking and inexplicable. Innocence has gone unprotected. Something sacred has been defiled. Mourning seeks to find a way to conciliate profound trauma with its absence of moral, political, or social meaning. Narrative fetishism, however, launches a story that converts catastrophe to evil, trauma to crime. It moralizes in the name of the Law and the beleaguered nation-state that embodies it. The crime bears resemblance to the miscegenation at the root of Freud's analogy about fetishism; the penetration of an alien race into our midst has betrayed itself by the disaster it has wreaked. (Nichols, 2016, p. 125)

Dans le cadre de cette recherche, j'estime qu'il est pertinent d'adopter cette approche pour considérer *Who is Dayani Cristal?* une étiquette qui encapsule les enjeux de la migration. Cela peut inclure les dangers vécus par les migrants, la douleur de la famille qui reste dans le pays d'origine, les difficultés à identifier les corps, le système économique qui force la migration, etc. Cependant, à la différence de la critique de Nichols, le cadrage visuel dans ce projet n'est pas un fétiche à moraliser, il s'agit plutôt d'un mode visant à mettre en relief les difficultés du travail médico-légal, les parcours de migrants et le deuil de ceux qui restent. Le cadrage mis de l'avant dans ce mode favorise la représentation visuelle à travers une série d'éléments organisés à l'intérieur du cadre qui sert à construire de significations au lieu de surévaluer une série d'événements.

Une fois que nous avons clarifié le genre de mobilisation de cette approche dans cette recherche, nous pouvons commencer à analyser une série d'objets cadrés qui acquièrent un sens dans le récit.

### 3.1.2.1.9.1. Cadrage d'objets : portraits comme identification

L'annexe V.III montre des captures d'écran avec des portraits comme identification. Nous pouvons constater que cette série d'images communique l'usage de portraits liés à la perte d'un membre de famille. J'ai choisi les images suivantes pour exemplifier le cadrage de photos des visages.



The Invisibles | Part 3 - What remains by Gael García Bernal and Marc Silver  
 Figure 59. Objets : portraits comme identification.  
*What Remains. Part 3* (Silver & García Bernal, 2010h)  
 Portrait avec le texte « disparu ».  
 El Salvador



Figure 64. Objets : portraits comme identification.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)  
 Portraits de Yohan pendant la  
 cérémonie religieuse  
 El Escanito, Honduras

La figure 59 vient des courts-métrages *What Remains. Part 3* (Silver & García Bernal, 2010h) ou *Los que quedan. Tercera parte* (Silver & García Bernal, 2010d), il s'agit d'un exemple de portrait utilisé pour chercher quelqu'un, car on a inscrit « disparu » sur la photo. La figure 64 prise du film *Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a) montre le portrait de Yohan pendant la cérémonie religieuse ; nous ne pouvons pas voir le corps, mais nous savons que Yohan est là grâce au portrait.

Le visage, encadré par un portrait et ensuite cadré par la caméra vidéo, révèle l'identité d'un membre d'une famille qui est disparu. Le cadrage de portraits, en tant que mode, communique les conséquences mortelles de la migration ; la famille fait face à sa douleur en tenant son visage en vue sur un portrait.

#### 3.1.2.1.9.2. Cadrage d'objets et traces sur le corps

Le projet WIDC fait du cadrage d'objets, tels que des vêtements ou articles personnels (livres, accessoires, etc.) ; de plus, nous pouvons constater des cadrages sur les traces du corps, tels que des tatouages ou certaines parties du corps pour souligner la couleur de la peau, la forme des mains, etc. De cette façon, nous pouvons distinguer deux types de ressources de suivi : les matériels (articles personnels) et les traits corporels ; les premiers touchent ou sont touchés par le corps qui les porte ; les derniers font toujours partie du corps partout où il va.

D'après le dossier de l'évaluation de l'impact de WIDC, le réalisateur du film, Marc Silver, a eu l'inspiration pour réaliser ce documentaire après avoir vu une photo d'un membre de l'équipe de recherche de l'Arizona tenant un crâne blanchi au milieu du désert. Ainsi, il s'est posé la question suivante : « *What can one unidentified skull reveal to you about the world?* » (Raftree et al., s. d., p. 8).

De cette manière, l'enquête du médecin légiste sur ce corps constitue une partie importante du récit de ce documentaire, puisque c'est à travers des traces sur le corps, les articles personnels portés par le corps, ainsi que les traces possibles sur le chemin parcouru qu'il rend possible l'identification des migrants.

L'annexe II.IX montre des images qui illustrent ce sujet, parmi lesquelles je prends les images suivantes afin de mobiliser ce choix de mode de cadrage.



Figure 70. Objets personnels et traits comme traces.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)  
Petit livre avec la prière du migrant trouvé  
parmi les affaires du corps du Yohan  
Arizona, États-Unis



Figure 73. Objets personnels et traits comme traces.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)  
Tatouage sur la poitrine du corps de Yohan  
Arizona, États-Unis

La figure 70 tirée du film *Who is Dayani Cristal ?* (Silver, 2013a) cadre un petit livre avec la prière du migrant trouvé parmi les affaires du corps du Yohan. Il s'agit de la prière du migrant, laquelle est citée à plusieurs reprises par Gael García Bernal en tant que narrateur, mais aussi en jouant le rôle de Yohan quand il reçoit ce livre par le père Solalinde dans son abri.

La figure 73, prise aussi du film, cadre le tatouage « Dayani Cristal » sur la poitrine de Yohan. Nous pouvons le voir à certains moments du film sur la poitrine de Gael García Bernal qui joue le rôle de ce migrant et aussi numérisé comme partie de la recherche légiste.

Le cadrage des objets est un mode qui sert à communiquer le sens affectif des articles personnels : les migrants font un choix de ce qu'ils ou elles veulent porter sur leurs corps pendant le parcours et conserver dans leur nouvelle destination. Par ailleurs, le cadrage des parties du corps, par exemple des tatouages, est un mode qui exprime de particularités de la personne qui migre : ce tatouage appartient seulement à une personne, ce tatouage est là pour une raison émotive liée à cette personne particulièrement.

En même temps que les cadrages des objets et des parties de corps communiquent des sens affectifs, ce mode met en lumière une démarche scientifique. Les traits particuliers sur le corps ainsi que les objets portés par ce corps servent à l'enquête légiste pour obtenir des informations

sur son identité. La recherche légiste profite de cette information pour trouver le vrai nom de ce corps et, de cette manière, donner de la visibilité au migrant disparu.

### 3.1.2.1.9.3. Cadrage des objets de ceux qui attendent

Le projet WIDC cadre aussi des objets dans les lieux d'origine des migrants. De cette manière, ce mode communique le sens affectif à l'aide d'articles possédant une valeur émotive qui font partie des membres de la famille de ceux qui migrent.

Jonas Frykman mobilise le concept « *gathering* » par rapport à la potentialité des objets d'apporter un certain environnement matériel et son réseau de relations à la vie : « *when things are gathering they summon both the people involved and the activities they perform* »<sup>78</sup> (Frykman, 2016, p. 164).

Des exemples d'objets qui peuvent avoir aussi un sentiment attaché et qui font partie de l'environnement de ceux qui attendent sont recueillis à l'annexe II.X. En voici deux :



Figure 77. Objets par rapport aux sentiments.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)  
Mur plein de cadres avec  
souvenirs de famille  
El Escanito, Honduras



The Invisibles | Part 3 - What remains by Gael García Bernal and Marc Silver  
Figure 79. Objets par rapport aux sentiments.  
*What Remains. Part 3* (Silver & García Bernal,  
2010h)  
Une mère qui prend soin de ses plantes  
pendant qu'elle attend son fils  
El Salvador

<sup>78</sup> Heidegger's notion (1971) of gathering consequently does not describe family festivities or even how things are remembered per se, but how singular objects are endowed with the ability to bring a certain material surrounding and its web of relationships to life. Or, to put it differently, when things are gathering they summon both the people involved and the activities they perform. Heidegger's classic examples are bridges, farming implements, and a family meal at which the social and culinary skills of the participants around the table are to the fore. In the example that introduced this chapter, instead of seeing them as broaches, rings, or bracelets, Doreen perceived the jewellery as holding together something that now contained both the objects and her mother. Or, to put it differently by using Heidegger's term, they were gathering a set of events and relations – an Umwelt (environment) – that had become sensitive since her mother's death. (Frykman, 2016, p. 164)

La figure 77 est tirée du film *Who is Dayani Cristal ?* (Silver, 2013a) : cette image montre un mur rempli de cadres avec des souvenirs de la famille. Cet espace intérieur de la maison est consacré à des objets liés aux événements du passé : des portraits, des diplômes avec des photos, qui mettent ensemble les membres de la famille et leurs souvenirs.

La figure 79, issue du court-métrage *What Remains. Part 3* (Silver & García Bernal, 2010h) ou *Los que quedan. Tercera parte* (Silver & García Bernal, 2010d), montre la mère qui ne sait rien sur son fils depuis qu'il a migré ; pendant qu'elle l'attend, elle prend soin de ses plantes, aussi avec une valeur sentimentale. L'environnement de cette partie de la maison est consacré au jardinage, notamment à travailler sur les plantes avec certains outils ; cet ensemble d'objets construit une atmosphère de lutte contre les peines.

Le fait de cadrer des objets comme une décision préméditée est un choix de mode visuel qui communique les valeurs affectives sur ces éléments matériels qui gardent des souvenirs ou qui servent à établir une interaction, malgré le membre manquant de la famille.

#### 3.1.2.1.9.4. Paradoxe dans le cadrage des objets

En mobilisant cette approche d'analyse, c'est-à-dire l'encapsulation des enjeux de la migration à travers le mode de cadrage, des paradoxes émergent dans le projet WIDC.

Bill Nichols explique que la majorité des récits classiques portent les caractéristiques du paradoxe par rapport à l'expérience de la structure narrative. Les paradoxes pragmatiques impliquent une contradiction logique provenant de déductions valables de prémisses apparemment non contradictoires, qui fonctionnent dans la dimension temporelle ou historique de l'expérience humaine<sup>79</sup> (Nichols, c1981, p. 96).

---

<sup>79</sup> Our goal here is meta-communication about the experience of narrative structure. The guiding assumption is that this experience, at least for the majority of classical narratives, bears the structural characteristics of paradox. The type of paradox narrative resembles is known as pragmatic or existential paradox. Pragmatic paradoxes involve logical contradiction issuing from valid deductions from apparently noncontradictory premises, but they also only function within temporal or historical dimension of human experience. (Nichols, c1981, p. 96).

Nichols (2016a, p. 169) constate une similitude entre le jeu de la rencontre dans le film documentaire comme dans la vie : savoir quel type de rencontre est vital pour un sentiment de connexion personnelle et d'appartenance sociale, voire souhaiter l'encadrement face à face de ces rencontres<sup>80</sup>. Cependant, malgré nos souhaits, Nichols ajoute :

*We frequently discover, however, a more layered, densely reticulated reality of professed intentions and unconscious motivations, verbal statements and physical gestures, analog meanings and digital signification that conflict with or even contradict one another.* (Nichols, 2016a, p. 169)

Par rapport au projet WIDC, la mobilisation des objets à l'intérieur du cadrage visuel, c'est-à-dire la composition esthétique et la mobilisation des objets, rend possible la représentation de sens qui est mémorisée et interprétée par les publics à différents moments du récit ; de cette manière, des conflits surgissent à partir des paradoxes en raison de contradictions entre des souhaits, des prises de décisions et des conséquences qui impliquent les personnages.

Le cadrage des objets liés au rêve américain (*american dream*) est récurrent dans le projet WIDC. Ce mode favorise la représentation des valeurs ambitieuses en soulignant une sorte de matérialité chargée de significations positives sur le progrès. En même temps, ce mode met en lumière la contradiction entre poursuivre le rêve américain, mais vivre plutôt un cauchemar, ce qui devient un paradoxe.

L'annexe II.XI montre des captures liées au paradoxe concernant la poursuite du rêve américain et le fait de vivre un cauchemar. Voici certains exemples pour illustrer cette contradiction.

---

<sup>80</sup> Much is at stake in the moment of encounter in documentary film as in life. Knowing what kind of encounter is is vital to a sense of personal connection and social belonging. We may wish to frame face-to-face encounters within the ideal frame of Buber's I-Thou relationship as transparent, harmonious, and spiritual, where we experience self and other as of one flesh. We frequently discover, however, a more layered, densely reticulated reality of professed intentions and unconscious motivations, verbal statements and physical gestures, analog meanings and digital signification that conflict with or even contradict one another. (Nichols, 2016a, p. 169)



Figure 84. Objets : aspirations au rêve américain.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)  
 Yohancito est dans le lit  
 El Escanito, Honduras



Figure 88. Objets : aspirations au rêve américain.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)  
 Migrant au-dessus du train  
 « *La Bestia* »  
 Mexique

Les figures 84 et 88 sont tirées du film *Who is Dayani Cristal ?* (Silver, 2013a). La première image cadre Yohancito, le fils de l'homme avec le tatouage « Dayani Cristal » : l'enfant est dans le lit avec une couverture à l'effigie du drapeau états-unien. La deuxième capture cadre un migrant debout sur les wagons de train « *La Bestia* » ; il porte une casquette avec le texte « *U.S. BORDER PATROL* ».

À travers ces exemples, nous pouvons associer l'aspiration du progrès et la douleur. D'une part, le métrage réalisé dans le village d'El Escanito, au Honduras a été conçu après que l'identité de l'homme avec le tatouage « Dayani Cristal » a été révélée. Même si la famille souffrait à cause du décès de Yohan, ils conservaient toujours des articles qui soulignaient des symboles patriotiques états-uniens. Le père du fils dans le lit est décédé dans le territoire où il devait trouver une meilleure vie afin d'aider sa famille et payer les frais médicaux de son enfant.

D'autre part, un migrant continue son parcours vers la frontière états-unienne sur le train « *La Bestia* » dans le territoire mexicain. S'il réussit à survivre aux dangers au Mexique et à traverser la frontière, il devra se cacher de la patrouille frontalière américaine ; afin d'éviter la police, les migrants choisissent des chemins plus dangereux dans le désert. En fait, le film montre des articles personnels avec des éléments états-uniens trouvés dans le désert d'Arizona qui auraient pu appartenir à des migrants.

La production de WIDC a choisi de cadrer ces objets ; la composition dans le cadre visuel de ces articles matérialise des significations sur l'aspiration de poursuivre une meilleure vie, malgré les

conséquences mortelles et la douleur vécue. Les communautés latino-américaines cadrées par le projet WIDC aspirent au rêve américain et le montrent avec les articles qu'ils portent, malgré le cauchemar que celui-ci cause : une contradiction, un conflit, un paradoxe.

### 3.1.2.1.9.5. Cadrage de sujets invisibles

Le cadrage d'objets revêt aussi une grande importance dans le territoire mexicain. Les personnes qui migrent d'une façon irrégulière ne portent pas d'identification ; de cette manière, les migrants protègent leurs familles au cas où ils étaient kidnappés. Cette réalité est montrée par le mode visuel consistant à encadrer une série d'éléments qui soulignent l'invisibilité des migrants dans le parcours par le Mexique.

L'annexe II.XII montre des captures d'écran du court-métrage *Six out of ten. Part 2* (Silver & García Bernal, 2010g) ou *Seis de Cada Diez. Segunda parte* (Silver & García Bernal, 2010c). Les exemples suivants sont choisis pour analyser la représentation des migrants, notamment des dangers vécus par les femmes.



The Invisibles | Part 2 - Six out of ten by Gael García Bernal and Marc Silver

Figure 95. Objets : traces de déchets et de sujets invisibilités.  
*Six out of ten* (Silver & García Bernal, 2010g)  
Passage de migrants près d'une  
zone d'ordures  
Sud du Mexique



The Invisibles | Part 2 - Six out of ten by Gael García Bernal and Marc Silver

Figure 96. Objets : traces de déchets et de sujets invisibilités.  
*Six out of ten* (Silver & García Bernal, 2010g)  
Poupée dans une zone d'ordures proche du  
passage de migrants  
Sud du Mexique

Ces images sont une représentation du passage des migrants à travers le Mexique, en particulier celui de femmes. D'une certaine façon, le cadrage de déchets (figure 95) et le gros plan de la poupée (figure 96) aident à communiquer le sens du péril auquel les migrants font face. Ce court-

métrage s'intéresse en profondeur au danger vécu par les migrants d'être kidnappé, agressé sexuellement, assassiné, volé, mutilé, etc., en raison de la criminalité et la corruption des autorités mexicaines. La production a choisi de souligner ce genre de cadrage qui favorise l'interprétation par le public en associant des déchets, tels qu'un article utilisé surtout par les filles, pour mettre en évidence les dangers du parcours par le Mexique, ainsi que la dévaluation envers les femmes migrantes.

Le cadrage de déchets comme des objets oubliés ou perdus par les migrants sans papiers, une situation qui les rend invisibles, semble une décision visant à développer de l'empathie vers les migrants en tant que groupe vulnérable, notamment envers les femmes qui doivent faire face aussi à l'agression sexuelle.

Dans l'introduction de ce mémoire, je prends en compte la critique de Pooja Rangan sur le sens de l'urgence découlant des pratiques documentaires contemporaines qui vise à créer un sentiment de priorité impératif face aux vies en danger ; Rangan mobilise aussi son opinion sur le caractère discriminatoire du documentaire en choisissant à qui donner la parole (Rangan, Story, & Sarlin, 2018, p. 198-199)<sup>81</sup>.

Une raison de l'invisibilité des migrants est la difficulté d'obtenir la documentation de migration requise par la loi. Par ailleurs, voyager sans papiers est une ressource de survie de même qu'une mesure pour cacher leurs informations personnelles et ainsi protéger leurs familles qui restent dans leurs lieux d'origine. Pour ces raisons, je ne vois pas de discrimination dans la mise en lumière des dangers vécus par les migrants latino-américains. En revanche, je considère que la préoccupation du projet WIDC, notamment du court-métrage *Six out of ten. Part 2* (Silver & García Bernal, 2010g), favorise la représentation de migrants et donne la parole aux femmes qui autrement resteraient invisibles.

---

<sup>81</sup> Rangan: I am interested in how the contradictions of emergency thinking infuse contemporary documentary practices that produce a sense of urgency around endangered life. (Rangan, Story, & Sarlin, 2018, p. 198)

This trope pathologizes sex work and child labor even as it recruits non-Western children in producing humanitarian commodities that re-center Western visions of childhood innocence. My book investigates what immediations do — how they produce consensus around particular meanings of humanity, justify insidious forms of discrimination, and consolidate unspoken regimes of power, all under the aegis of the seemingly inclusive gesture of giving voice. (Rangan, Story, & Sarlin, 2018, p. 199)

### 3.1.2.1.10. L'esthétique

La sélection des ressources esthétiques est aussi un mode pertinent pour cette analyse. Les modes, d'après Gunther R. Kress, sont le résultat des matériaux choisis pour la représentation (Kress, 2010, p. 11) dont la signification est donnée par une communauté.

En mobilisant les fonctions interconnectées de significations modales (choix de signification textuelle, choix de signification du contenu ou idéationnel, et choix de significations interpersonnelles) (Jewitt, 2013, p. 8) expliquées dans la méthodologie, j'ai repéré l'esthétique en tant que mode pour communiquer des significations choisies par la production WIDC et comprises par le public. Pour cette raison, j'envisage d'analyser ce mode par rapport aux valeurs soulignées par cet *i-Doc*.

#### 3.1.2.1.10.1. La surexposition

Le concept du « rêve » devient important dans ce projet, ainsi que le paradoxe de la poursuite du rêve américain et les cauchemars qui le suivent. J'ai trouvé important de remarquer la ressource esthétique qui communique l'idée de rêve ou de souvenir.

L'annexe II.XIII montre des images surexposées ; ce choix technique est utilisé quand le montage simule un rêve ou une situation qui est déjà passée.



The Invisibles | Part 4 - Goal! by Gael García Bernal and Marc Silver

Figure 97. Esthétique : surexposition.  
*Goal!* (Silver & García Bernal, 2010i)  
Migrant au-dessus du train « *La Bestia* »  
Sud du Mexique



Figure 100. Esthétique : surexposition.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)  
Yohancito  
El Escanito, Honduras

La figure 97, prise du court-métrage *Goal ! Part 4* (Silver & García Bernal, 2010i) ou *¡Gol! Cuarta parte* (Silver & García Bernal, 2010a) pour la version espagnole, fait partie du montage pendant qu'un migrant reçoit des soins médicaux après être tombé du train « *La Bestia* ». La surexposition sert de retour visuel pour illustrer le passage de ce migrant au-dessus du train.

La figure 100 du film *Who is Dayani Cristal ?* (Silver, 2013a) fait partie du montage quand le migrant anonyme raconte la préoccupation de Yohan sur sa famille, pendant qu'ils marchent dans le désert états-unien.

L'image continue n'a pas besoin de donner d'informations supplémentaires sur la chronologie. La surexposition est une ressource esthétique qui communique la signification de rêve ou souvenir, un moment dans le passé lié soit au parcours vers les États-Unis, une situation vécue avec la famille, un sentiment envers quelqu'un qui est disparu.

#### 3.1.2.1.10.2. Scène d'ouverture de crédits

Durant le récit, le cadrage de tatouages est important puisque c'est un élément personnel, chargé de signification pour celui qui le porte sur son corps, ainsi qu'une trace pour connaître l'identité d'une personne disparue.

L'annexe II.XIV montre des captures d'écran de la scène d'ouverture de crédits du documentaire *Who is Dayani Cristal ?* (Silver, 2013a) ; cette scène est un montage de la création de tatouages.

L'importance accordée dès le début au tatouage « *Dayani Cristal* » est évidente parce que ces images sont le fond du crédit du scénariste (figure 105) et le réalisateur (figure 106), les positions les plus reconnues dans la production audiovisuelle.



Figure 105. Esthétique : tatouages.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)  
Scène d'ouverture de crédits



Figure 106. Esthétique : tatouages.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)  
Scène d'ouverture de crédits

Par ailleurs, le fait de cadrer en gros plans les tatouages et d'avoir manipulé la couleur et l'illumination du métrage aide à concevoir la signification donnée par la personne aux images imprimées sur son propre corps malgré la douleur.

### 3.1.3. Voix polyphoniques : film, courts-métrages et site Web

L'analyse de la collaboration des participantes à l'intérieur du récit ainsi que des publics qui se sont rencontrés à travers ce projet s'est déroulée à partir d'une perspective polyphonique que j'ai construite en mobilisant deux méthodes : l'approche multimodale de Carey Jewitt, ainsi que la collaboration polyphonique d'après Patricia R. Zimmermann et Helen De Michiel.

L'analyse du récit de *Who is Dayani Cristal?* et de la série de courts-métrages *The invisibles* a permis de repérer des valeurs partagées par les divers collaborateurs rencontrés dans le cadre de ces projets. Postérieurement à l'analyse du récit, un plongement sur le site Web a permis de repérer les décisions prises par l'équipe de production sur la conception du site en concordance avec le propos de ce projet *i-Doc* ; l'analyse des caractéristiques du site Web sera expliquée plus

tard. Cette première approche a été conçue à travers des fonctions de signification modales (signification textuelle ou organisationnelle, signification de sens idéationnel et significations interpersonnelles) d'après Carey Jewitt (2013, p. 8).

En mobilisant la signification textuelle, j'ai remarqué la structure des événements sélectionnés dans la réalité pour donner du sens au récit, tels que l'ordre d'apparition de Gael García Bernal en jouant le migrant disparu, ainsi que les témoignages qui font partie de ses montages. Les choix par rapport à la signification de sens idéationnel (*ideational meaning*) ont favorisé la compréhension des éléments liés à la représentation de la migration, tels que les signes corporels et les éléments matériels portés par les migrants, soit sur leur peau ou leur corps (tatouages, prières, etc.), des signes qui donnent des informations sur l'identité des disparus. Finalement, les choix sur les significations interpersonnelles (*interpersonal meanings*) ont permis d'identifier des éléments qui représentent la migration afin d'orienter et inviter des participants à travers de chaque média (film, courts-métrages et site Web) ; par exemple, la présence de Gael García Bernal en tant que célébrité qui joue le rôle de migrant et qui interagit avec d'autres migrants et bénévoles, la musique et ses paroles identifiées par la communauté latino-américaine, la camaraderie entre migrantes et bénévoles, la recherche médico-légiste et son empathie vers les migrants.

L'analyse du récit et de la conception du site Web a permis de constater la collaboration des participants à l'intérieur du projet, mais aussi de repérer des collaborateurs en dehors de la production. À ce sujet, l'approche sur la collaboration polyphonique d'après Patricia R. Zimmermann et Helen De Michiel favorise la compréhension du sens mobilisé par le projet même, ainsi que par les publics qui y participent. *L'i-Doc WIDC* a une nature ouverte, car les relations entre performeurs et spectateurs génèrent de multiples lectures sur cette œuvre (Zimmermann & De Michiel, 2018c, p. 8)<sup>82</sup>. D'une part, nous avons la posture des membres de l'équipe de production en tant qu'auteurs ; d'autre part, nous avons la posture de chaque membre du public

---

<sup>82</sup> Eco theorizes that relations between performers and spectators generate multiple readings of a work. Open works oscillate in a generative dialectic between the continuous and the discontinuous, the closed and open. (Zimmermann et De Michiel, 2018b, p. 8)

qui a collaboré au projet en partageant leurs points de vue et leurs expériences.

L'*i-Doc* WIDC, en tant qu'œuvre d'art, est ouvert à un nombre illimité de lectures possibles ; Umberto Eco a souligné cette potentialité, car l'œuvre permet de produire une nouvelle vitalité sous forme de goût, de perspective ou de performance personnelles produites par chacune de ces lectures (Eco, 1989, p. 21)<sup>83</sup>. Pour cette raison, l'approche de Zimmermann et De Michiel prend en compte cette appréciation d'Eco, ainsi que des idées de la polyphonie bakhtinienne, pour expliquer, d'après leurs concepts, l'espace ouvert de cette pratique documentaire favorisée par l'utilisation d'éléments numériques qui composent une mosaïque de collaborations polyphoniques ouvertes aux débats, discussions, idées, expériences, dans l'espace virtuel ainsi que dans l'espace physique.

Afin de comprendre la construction de sens à travers la collaboration polyphonique, nous allons nous plonger dans les témoignages des films et dans le site Web. En considérant les décisions prises par l'équipe de production, nous allons remarquer aussi les valeurs dans les paroles de la musique comme partie du montage. De même, nous allons mettre en lumière les commentaires des utilisateurs, d'une façon textuelle, partagés sur YouTube et sur le site Web au sujet des valeurs récurrentes dans le projet WIDC.

En prenant en compte les valeurs observées, nous allons analyser les voix polyphoniques afin de remarquer les significations qui ont une résonance à l'extérieur du récit. Ainsi, nous allons observer la mosaïque de collaborations ouvertes aux débats, discussions, idées, expériences, à travers les moyens développés par l'*i-Doc* à cet effet, voire les voix dissonantes aux valeurs du projet.

---

<sup>83</sup> We have, therefore, seen that (1) "open" works, insofar as they are *in movement*, are characterized by the invitation to *make the work* together with the author and that (2) on a wider level (as a *subgenus* in the *species* "work in movement") there exist works which, though organically completed, are "open" to a continuous generation of internal relations which the addressee must uncover and select in his act of perceiving the totality of incoming stimuli. (3) Every work of art, even though it is produced by following an explicit or implicit poetics of necessity, is effectively open to a virtually unlimited range of possible readings, each of which causes the work to acquire new vitality in terms of one particular taste, or perspective, or personal *performance*. (Eco, 1989, p. 21)

### 3.1.3.1. Voix autour de la religion, la spiritualité, la foi, la compassion

Le tableau 3 dans l'annexe III recueille certains exemples de commentaires et de témoignages qui s'expriment en donnant de la valeur à la spiritualité et la compassion.

Entre les idées partagées par les entrevues, la voix du narrateur, les publications à l'écrit sur YouTube et le site Web, nous pouvons prendre l'exemple inclus à la ligne 1 pour illustrer un échange qui souligne ce genre de valeurs :

**mili6** : We are christian help each other!

**RevolvingDoor22** : @mili6 I agree, we do, though sometimes our actions are misconstrued as self serving.

Dans cette conversation publiée sur la chaîne YouTube à propos du court-métrage *The Invisibles / Part 1 – Seaworld* (invisiblesfilms, 2010f), nous pouvons constater la préoccupation accordée au soin envers les autres basé sur la chrétienté, mais la perception de l'égoïsme de certains de nos actions est aussi mise en lumière.

Par ailleurs, nous pouvons percevoir une sorte de spiritualité liée aux croyances religieuses, mais aussi à l'interaction avec des objets, avec des fleurs spécifiquement. La ligne 6 montre le témoignage d'une femme qui a perdu son fils, mais en prenant soin de ses plantes, elle oublie ses peines ; aux lignes 11 et 12, nous pouvons lire les témoignages d'une grand-mère qui a acheté un cercueil au cas où son petit-fils mourrait ; de la même manière, elle se sent chanceuse d'avoir récupéré le corps de son fils pour avoir un endroit où le couvrir de fleurs.

Le Père Solalinde, à travers ses témoignages, donne des valeurs religieuses aux migrants. Nous pouvons le remarquer aux lignes 8 et 13 qui expriment comment il considère que les migrants ne sont pas une menace, ils sont une opportunité, car ils viennent avec des valeurs ; pour lui, les pauvres sont la réserve spirituelle du monde.

De même, nous avons constamment entendu la prière du migrant avec la voix de Gael García Bernal pendant le film ; la ligne 9 expose un fragment de cette prière, qui exprime aussi un paradoxe : « voyager vers vous, Seigneur, c'est vivre. Partir, c'est un peu mourir. Arriver n'est jamais arriver définitivement avant de se reposer en vous ». Nous vivons vers la mort, mais cette dernière implique de vivre avec le Seigneur. Alors, les migrants cherchent une meilleure vie, mais

si ceux-ci meurent, ils vont se reposer avec le Seigneur. La prière confère également une valeur religieuse à la migration en appelant au Seigneur en tant qu'un migrant qui s'est déplacé du ciel vers la terre, ainsi qu'en faisant le rappel de la mobilisation des prophètes, tels qu'Abraham.

3.1.3.2. *Voix autour de la famille, la communauté, la fraternité, l'amitié, la collaboration*

Le tableau 4 dans l'annexe III donne des exemples de valeurs exprimés par rapport à la famille, non seulement par lien de sang, mais aussi par le sentiment d'appartenance à une communauté qui favorise la collaboration, la coopération ou la contribution dans un entourage d'amitié ou de fraternité.

Ensuite, je prends l'exemple d'un utilisateur qui donne ses points de vue en répondant à d'autres publications ; cette interaction est sur la chaîne YouTube à propos du court-métrage *The Invisibles* / *Part 2 - Six out of ten* (invisiblesfilms, 2010g) :

**pecodo2 :**

@nosupequalponerme i agree to disagree with u brotha! wether u like it or not the complete blood line of our ancestors: aztecas,incas,zapotecas,apaches,siux etc etc has for ever been changed, so we are not longer just american indians, sorry to disappoint you, althou i'm very proud of that side my heritage i have to accept that anglo genetics run thru our veins in little of more quantity our language does come from latin origins as is the portuguese italian and french u seem to be mad and

@nosupequalponerme i dont think that if your intent is to unite us as community call it latinos or whatever you'd like to call us, you shouldn't call for division of ethnicities either and speak in such a demenor about gallegos. and as of matter of fact, the word "aint" as you use it to refer the values of the spanish language is not a word in the english language either i recommend you to explore both languages and enrich your little knowledge of both.

its beyond sad how we as latinos in the u.s. complain about how harsh the treatment towards latino immigrants is and how so uncompassionate the system has become and for as inadmissible that might be, this demonstrates how hard it is to unite as an international latino community when we are so violent, greedy, selfish and not compasionate towards our fellow immigrants on mexican soil, a problem that ignites and borns out of desperation from the very inhumane way of government in our countrys.

Cet échange cité à la ligne 9 du tableau 4 souligne la valeur liée au sentiment d'appartenance et à l'évolution de la communauté grâce au contact avec d'autres groupes ; de même, on remarque le manque d'empathie des « latinos » aux États-Unis envers la communauté latino-américaine au

Mexique. L'utilisateur exprime sa fierté en tant que latino et souligne l'importance de l'union de sa communauté à l'échelle internationale, car leurs souffrances sont semblables.

Ces idées autour de la famille et la communauté sont partagées par les participants du projet WIDC, soit par les interviewés, par les paroles de la musique, par Gael García Bernal et sa voix de narrateur ainsi que dans ses interactions, soit par les utilisateurs sur YouTube et le site Web.

Nous pouvons remarquer que certains commentaires font appel à la communauté en invoquant la culture, le pouvoir et l'humanisation ; ces points de vue expriment des valeurs sur l'union d'un groupe de gens par rapport à une position politique, soit des relations dans la société, le progrès de l'État et son pouvoir hégémonique et le rassemblement pour le simple fait d'être des êtres humains.

Dans le tableau 4, nous pouvons trouver deux exemples qui sont en concordance entre le documentaire et la publication d'un usager :

Tableau 4, ligne 10 :

**ricardot66 :**

El que no quiere a su patria no quiere a su madre

.

Los Invisibles | Tercera Parte – Los que quedan (invisiblesfilms, 2010d)

Tableau 4, ligne 22 :

**CALLE 13 AVEC TOTÓ LA MOMPOSINA, SUSANA BACA ET MARÍA RITA (Pérez et al., 2011):**

Soy

El sol que nace y el día que muere

Con los mejores atardeceres

Soy el desarrollo en carne viva

Un discurso político sin saliva

Las caras más bonitas que he conocido

Soy la fotografía de un desaparecido

La sangre dentro de tus venas

Soy un pedazo de tierra que vale la pena

Una canasta con frijoles

Soy Maradona contra Inglaterra anotándote dos goles

Soy lo que sostiene mi bandera

La espina dorsal del planeta es mi cordillera

Soy lo que me enseñó mi padre

El que no quiere a su patria no quiere a su madre

Soy América Latina

Un pueblo sin piernas pero que camina, oye

Who is Dayani Cristal? (Silver, 2013a)

Le commentaire (ligne 10) de l'utilisateur @ricardot66 affirme que celui qui n'aime pas son pays n'aime pas sa mère ; cette affirmation fait partie de la chanson (ligne 22) choisie par la production du film *Who is Dayani Cristal ?* (Silver, 2013a), montrée dans la scène de crédits d'ouverture ; nous pouvons reprendre ses paroles dans la ligne 22 : « *Soy lo que me enseñó mi padre / El que no quiere a su patria no quiere a su madre / Soy América Latina / Un pueblo sin piernas pero que camina* » (Pérez et al., 2011). Cette partie de la chanson souligne la valeur de l'identité par rapport aux enseignements du père ; elle associe l'amour de la patrie à l'amour pour la mère ; à l'identité latino-américaine qui, malgré ses problématiques, est une communauté qui évolue. Le commentaire partagé par l'utilisateur sur YouTube à propos du court-métrage *Los que quedan* (invisiblesfilms, 2010d) semble un échange en accord avec le film documentaire et une des voix choisies dans le montage par la production à travers cette chanson.

Nous pouvons constater les valeurs communes au sujet de l'importance donnée à la patrie, à la communauté et à la famille comme un ensemble. La formation des nations à travers des mythes idéologiques créés par l'État a été mobilisée dans l'analyse du récit à propos des valeurs religieuses, notamment le symbole de Notre-Dame de Guadalupe en tant que ressource pour donner une identité à la race *mestiza*. Par ailleurs, différentes voix se sont exprimées au sujet des valeurs précédemment discutées, des textes de la chanson et de l'utilisateur. Pour ce faire, elles prennent de nouvelles ressources pour donner plus de significations : l'identité est conçue en fonction des enseignements du père ; de l'amour de la mère et de la patrie, du lieu où nous sommes nés et où nous faisons partie de la même communauté qui persévère malgré les injustices.

Le tableau 4 ramasse aussi des fragments qui expriment tellement de valeur sur la famille que celle-ci demande de faire une sorte de sacrifice. Par exemple, la ligne 8 est un témoignage tiré du court-métrage *Six out of ten. Part 2* (Silver & García Bernal, 2010g) où une migrante partage son but d'aider ses enfants à avoir ce qu'elle n'a pas eu, comme des études :

**FEMME CHEMISE MARRON :**

[HORS-CHAMP: A mí me convenció mucho] porque mis hijos empezaron las clases, y pues no tenía para ajustar a comprarles todo lo que ellos necesitaban, sus útiles. Y pues eso me hizo sentir muy mal, dije, «no, yo tengo que viajar para Estados Unidos para poder darle a mis niños todo». Porque es lo que más deseo en la vida, que ellos tengan lo que yo no pude tener, mis estudios. Entonces... [ELLE COUVRE SON VISAGE AVEC SES MAINS] [DES DIALOGUES INCOMPRÉHENSIBLES HORS-CHAMP]... Eso fue lo que me motivó viajar a Estados Unidos.

[PAUSE]

Y sí sé que voy a llegar.

Certains exemples recueillis dans le tableau 4 parlent des actions prises par les gens qui sont capables de se mettre à la place des autres, c'est-à-dire les gens qui font partie de la communauté ou de la famille en ayant une sorte d'empathie, ce qui donne des motivations pour collaborer ou les aider. Par exemple, le témoignage de Olga Sánchez Martínez (fondatrice d'un abri) à la ligne 11, tiré du court-métrage *Goal ! Part 4* (Silver & García Bernal, 2010i), où elle exprime son souci pour les migrants et leurs blessures, ainsi que ses efforts de les faire penser à leurs familles :

**OLGA SÁNCHEZ MARTÍNEZ :**

[HORS-CHAMP : Y me dice él : « mátenme, déjeme que me desangre ». Le ponen una cubeta en el hospital...] ...y le ponen las dos piernitas, que escurrieran, ahí. Y no, le digo, «¡no!, se va a morir, se va a desangrar», entonces yo vengo y se las subo, «deje que me desangre, deje que me muera». «No», le digo, «tú tienes mamá, tú tienes hijos, yo no sé qué tienes, pero por ellos haz, lucha»...

De même, nous pouvons souligner ce genre d'empathie de l'autre côté de la frontière. Le film *Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a) inclut les témoignages suivants :

Tableau 4, ligne 14 :

**LORENIA IVON TON-QUEVEDO**

**MISSING PERSONS INVESTIGATOR / MEXICAN CONSULATE, TUCSON, ARIZONA**

I have to do it, because I know this family is waiting for his son, his mother, his father, his sister. And I feel, like probably, that all the people who comes from Mexico that they don't have family here, we are their family. And we are gonna be there, because that's what our job or my job is. I have to be here for them.

Tableau 4, ligne 15 :

**ROBIN REINEKE / COORDINATOR MISSING MIGRANT PROJECT / MEDICAL EXAMINER'S OFFICE. TUCSON, ARIZONA :**

It's exciting for me when things come together and that you can put a name on one of these people, that's, that have been disappeared, you know, by the system. But then, I have to tell someone that their son is dead. His name was Dilcy Yohan Sandres Martínez.

Par ailleurs, nous pouvons remarquer que certaines chansons choisies par la production de *Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a) qui mettent en lumière des problématiques sur la migration

soulignent la collaboration ou la fraternité dans une communauté. À ce sujet, je prends un exemple du film *Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a) situé dans la ligne 25 : la version espagnole d'une chanson française. Celle-ci souligne l'aide qu'un groupe a reçue par une femme âgée ; ce groupe cherche la liberté, mais les autorités les recherchent ; même s'ils se cachent, il y a des conséquences mortelles ; d'après le point de vue de celui qui chante, il doit continuer, malgré la frontière qui est sa prison :

<p><b>LEONARDO HEIBLUM ET JACOBO LIEBERMAN :</b> (Zaret &amp; Marly, s. d.)</p> <p>Una abuela nos dio techo Escondidos en un cuarto Nos cayó la ley</p> <p>Murió sin decir nada</p> <p>Hoy temprano éramos tres Soy el único que queda</p>	<p>Debo continuar La frontera es mi cárcel</p> <p>El viento ya está soplando Por todito el cementerio Tras la libertad Por sombras volveremos</p> <p>El viento ya está soplando Por todito el cementerio Tras la libertad Por sombras volveremos</p>
--	--

La production de *Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a) a établi un lien entre la problématique de la résistance française pendant la Deuxième guerre mondiale dans la chanson « La complainte du Partisan » et les enjeux de la migration. Finalement, les deux situations sont liées à la recherche d'une meilleure vie, de la dignité humaine.

Enfin, la participation de Gael García Bernal est recueillie aussi dans le tableau 4 ; certains exemples concernent ses pensées partagées en tant que narrateur durant le film documentaire ; d'autres exemples sont liés à son interaction dans les groupes de migrants pendant qu'il joue le rôle de Yohan. Afin d'illustrer la valeur sur la communauté, la ligne 23 prend un fragment du film *Who is Dayani Cristal ?* (Silver, 2013a) qui montre une interaction entre García Bernal et un autre migrant au-dessus du train « *La Bestia* » ; tous les deux commencent à chanter les paroles d'une chanson de rock mexicain très poétique :

**GAEL GARCÍA BERNAL (YOHAN) :** ¿Cómo empieza la rola, la canción?

**MIGRANT PORTANT CASQUETTE BLANCHE ET T-SHIRT NOIRE :**  
Cabalgo sobre sueños...

**MIGRANT PORTANT CASQUETTE BLANCHE ET T-SHIRT NOIRE ET GAEL GARCÍA BERNAL (YOHAN) :**

... innecesarios y rotos,  
prisionero iluso  
de esta selva cotidiana.  
Y como hoja seca  
que vaga en el viento,  
vuelo imaginario  
sobre historias de concreto.  
Navego en el mar  
de las cosas exactas.

(González Guzmán, s. d.)

Certaines lignes de la chanson pourraient être traduites comme suit : « ... et comme une feuille sèche / qui erre dans le vent, / vol imaginaire / sur des histoires concrètes » (González Guzmán, s. d.). Je trouve intéressant que la musique rock d'un chanteur mexicain décédé en 1985, dont les paroles sont un peu compliquées par rapport au rock populaire, unisse le comédien Gael García Bernal et un migrant sans papiers qui cherche une meilleure vie aux États-Unis. La célébrité et le migrant ont choisi une partie particulière de la chanson et le montage du film met de l'avant ce moment mémorable.

*3.1.3.3. Voix autour de la prospérité*

Le projet WIDC rend possible l'identification de valeurs, énumérées dans le tableau 5 de l'annexe III, par rapport à la prospérité, telle que la poursuite du progrès, la persévérance, le travail, l'espoir et l'aspiration d'un meilleur bien-être.

Sur la chaîne YouTube de « The Invisibles », nous pouvons trouver des discussions ou échanges à ce sujet, par exemple ceux publiés au sujet du court-métrage *What remains* (invisiblesfilms, 2010h) :

Tableau 5, ligne 14 :

**zinydoodles :**

@vkdee44 Well, part of the problem that Mexico & other underdeveloped nations have is that the government is not democratic or is extremely corrupt. People in Myanmar/Burma (in Southeast Asia) are also among the poorest in the world & probably take risks like these to get out of the country. The economic disparity between rich & poor nations is so great.  
That's why I get annoyed when people in the US take everything for granted & are so wasteful.

**vkdee44 :**

@zinydoodles I couldn't help but think about the USA. But for the first time I felt really powerless as they continue to layoff people where I work and cut my work days. I am very frustrated at how things were so poorly managed that we now find ourselves in millions of dollars in debt.

Are these poor Mexican, South American people so different from us after all? Lets take care of our zone of influence, and make North and South America the best in the world.

**Jrapantera :**

@vkdee44 , Have you really been paying attention to the series?

They aren't Mexicans. Mexico is very cruel to them.

And to answer your question: Yes. (because you sound like you have no idea what you are talking about.)

Here's what I want you to do, since you think we aren't different, Go to Honduras\Guatemala\Salvador and make a new life and then tell me if you don't see the difference.

**vkdee44 :**

@jrapantera There is no need to get insulting and hostile. You obviously didn't understand my comment. My message was to say, we are all people and we need to help each other. Mexicans and Central Americans take those trains for a new life in the USA, and they are all met with many dangers along that journey.

What I think is the USA needs to invest more money in its sphere of influence, rather than making war in nations that are thousands of miles away.

Cette discussion souligne le développement des États-Unis et son influence dans les territoires latino-américains. Une idée très récurrente dans le projet WIDC est d'aider les migrants à trouver des circonstances pour se développer ; une de ces solutions est en fait d'investir dans leur lieu d'origine ; de cette manière, ils pourraient progresser dans son propre pays. Nous avons le témoignage à la ligne 1 du tableau 5 où un Salvadorien exprime qu'il préférerait avoir un travail dans son pays pour ne pas avoir besoin de voyager vers un autre pays. Cette problématique est en fait un des trois enjeux sociaux du projet WIDC, d'après le dossier de l'évaluation de l'impact (Raftree et al., s. d.) : « Le droit de ne pas migrer » ; il existe un besoin d'investissements, de développement économique et de développement dans les communautés locales en Amérique centrale afin que les gens ne ressentent pas la nécessité de migrer. (Raftree et al., s. d., p. 15)<sup>84</sup>

---

<sup>84</sup> there is an urgent need for investment, economic development, and community development in local communities in Central America to prevent the need for migration. (Raftree et al., s. d., p. 15)

Les possibilités données par les médias choisis par ce projet facilitent la rencontre des publics de différents lieux d'origine et avec des opinions diverses. Un exemple est la perception du phénomène migratoire hors de la région latino-américaine. Par exemple, en comparant les conflits de guerre en Europe et la migration latino-américaine, un utilisateur exprime son avis sur le site Web :

Tableau 5, ligne 23 :

JOSÉ LUIS MANZO :

"Emigrar o morir", fueron las palabras de los migrantes italianos en tiempo de la post guerra, y sigue siendo la disyuntiva de miles de personas ante las condiciones de vida en sus países.

[« Émigrer ou mourir », tels étaient les mots des migrants italiens de l'après-guerre, et cela continue d'être le dilemme pour des milliers de personnes face aux conditions de vie dans leur pays]

Site Web : Who is Dayani Cristal | On The Border  
(Pulse Films, 2014a)

De même, en faisant une comparaison avec un contexte différent, un autre utilisateur donne son avis aussi sur le site Web :

Tableau 5, ligne 24 :

BOB PRESS :

Similarly, thousands of Africans fleeing poverty or persecution have died in the Mediterranean trying to reach Europe to find a better life in countries that often actually need their labor.

Site Web : Who is Dayani Cristal | On The Border  
(Pulse Films, 2014a)

Nous pouvons constater que, même si les caractéristiques de la migration sont différentes selon chaque contexte, le besoin de chercher une meilleure vie n'est pas exclusif à un seul groupe, relevant plutôt d'une nécessité humaine.

Le parcours dans le territoire mexicain et le fait de traverser le désert états-unien mettent en danger les migrants qui cherchent une meilleure vie aux États-Unis. Cette quête est construite à travers le rêve américain, *The American Dream*, l'illusion de prospérité dans un territoire qui permet le succès et la liberté. Cette mobilisation des gens autour des valeurs du progrès met en lumière des problèmes liés au développement économique et social. Le tableau 5 recueille aussi des exemples qui font une critique des conséquences du système capitaliste à travers des commentaires sur YouTube ou des témoignages inclus dans les projets audiovisuels.

À ce sujet, le Père Solalinde donne son analyse sur un système capitaliste qui ne garantit plus le droit de bien-être :

Tableau 5, ligne 16 :

**PADRE ALEJANDRO SOLALINDE :**

HORS-CHAMP : [...] El sistema neoliberal capitalista en que vivimos está agotado; ya tronó, ya; y no garantiza ni la vida de las personas en sus lugares de origen, pero mucho menos el crecimiento, el desarrollo al que todos tenemos derecho, porque todos tenemos derecho a estar de lo mejor. Son altamente subversivos, pero no porque lo planean, no porque tengan armas, no; sino que están subvirtiendo un orden que no permite al otro, que no permite al nuevo, al extraño.

« *Goal! Part 4* » (Silver & García Bernal, 2010i) ou « *¡Gol! Cuarta parte* » (Silver & García Bernal, 2010a)

Solalinde considère les migrants comme des gens subversifs : selon lui, à travers la recherche d'une vie meilleure, les migrants prennent de la visibilité, leurs problèmes et leurs besoins sont mis en lumière ; de cette manière, les migrants altèrent l'ordre pour souligner les problématiques cachées par ce système qui, d'après Solalinde, ne laisse pas de place à l'autre : l'étranger.

Certains usagers sur YouTube formulent aussi des critiques au sujet de ce système économique, notamment l'exemple suivant qui souligne l'impact de l'Accord de libre-échange nord-américain (ALENA), lequel ne bénéficie pas aux pays latino-américains de la même façon qu'aux États-Unis :

Tableau 5, ligne 15 :

**Kathryn Brignac :**

Thank you so much for making these movies. What is really heartbreaking is that with all the influence the U.S. could have in Mexico to stop this, instead we use our influence to destroy the quality of living of Mexicans through NAFTA, and support dictators in the rest of Latin America that have ruined those countries and forced people to flee. These people want the same things most Americans want - a better life for their children - education, healthcare, basic HUMAN rights.

The Invisibles | Part 3 - What remains  
(invisiblesfilms, 2010h)

Évidemment, au-delà des critiques sur les conséquences de ce système économique, le projet WIDC donne de l'espace pour faire entendre des expériences personnelles à ce sujet, non

seulement à travers des témoignages dans le documentaire et les courts-métrages, mais aussi avec les espaces sur Internet qui rendent possible l'échange des expériences vécues par les usagers :

Tableau 5, ligne 3 :

**Edgard Vasquez :**

@dantirri . Mi amigo lamentablemente la sensibilidad y el carisma de las personas no pone en papel se demuestra con acciones . Yo pase por ahi igual que todos ellos y muchas,muchas personas mexicanas me ayudaron y unos pocos me jodieron. pero gracias a Dios y los que me ayudaron estoy donde estoy . Ahora en estos dias es tan importante tener a alguien que le ponga atencion a los problemas del migrante . Muchas gracias a los creadores de "Los invisibles"

[Je suis passé par là comme eux et beaucoup de Mexicains m'ont aidé et quelques-uns m'ont foutu en l'air, mais Dieu merci et merci à ceux qui m'ont aidé, je suis là où je suis]

Los invisibles | Primera Parte – *Seaworld*  
(invisiblesfilms, 2010b)

**Cristalimaa :**

im mexican but right now in the US I really hate living here, but theres nowhere to go, cus the Mexico i knew doesnt exist anymore. People is living in bad conditions in their country, People is tortured in Mexico, People is discriminated in the US, where are they suppose to go then? The US should now that they are people just wanting to get a better life, but they think they are better than anyone, they racist. really i admire all that poeple cus they are a great example of human beings.

The Invisibles | Part 1 – *Seaworld*  
(invisiblesfilms, 2010f)

Ainsi, le projet WIDC souligne des valeurs liées au besoin d'un meilleur bien-être à travers des ressources choisies par les auteurs, mais ces valeurs sont aussi partagées ou discutées par les publics grâce aux médias qui facilitent la rencontre ou les échanges d'opinions. Nous pouvons notamment entendre des expériences qui illustrent les conséquences de la migration irrégulière, ainsi que les causes et les solutions suggérées par la communauté en ligne ou hors ligne autour de WIDC.

#### 3.1.3.4. Voix autour de la justice, l'action sociale, l'économie, la loi

L'*i-Doc* WIDC permet d'entendre des voix qui s'expriment autour de la justice à partir d'un point de vue sensible d'après différentes approches, soit à partir de l'action sociale, la répartition de la richesse, l'application de la loi. Le tableau 6 de l'annexe III recueille certains exemples de témoignages et de commentaires relatés par le narrateur qui montrent la posture des auteurs par rapport à la loi et de l'action politique par les citoyens, ainsi que de publications à ce sujet partagées par les usagers en ligne.

L'application de la justice est un devoir de l'État ; cependant, nous pouvons trouver des angles morts où les institutions n'ont pas la capacité de fournir ce qui est requis pour garantir les droits de l'homme. Ces espaces où l'État n'est pas capable d'assurer le bien-être des citoyens peuvent être remplis par la collaboration des personnes qui partagent de valeurs et d'objectifs. Sur YouTube, nous pouvons trouver des exemples où les utilisateurs expriment leur désir d'aider, par exemple :

Tableau 6, ligne 6 :

**Ariel Duenas :**

Mucha Gracias Amnista Internacional y Gael Garcia, por hacer este corto, en Kids Around the World, luchamos por ayudar a todos los migrantes que pasan por Mexico.

Thank you very much Amnesty International and Gael Garcia, for making this short film, in Kids Around The World we strive for helping all migrants going through Mexico.

The Invisibles | Part 1 – *Seaworld*  
(invisiblesfilms, 2010f)

Nous pouvons constater que ce dernier exemple est donné par un utilisateur qui est déjà en train d'aider les migrants à travers de l'organisation « Kids Around The World », un exemple d'action politique par les citoyens.

Par rapport à la valeur de la justice, nous pouvons remarquer un sens qui favorise les migrants : cette perception de la justice est basée sur la dignité humaine au lieu de la criminalisation. Par exemple, l'interaction suivante tirée de YouTube :

Tableau 6, ligne 12 :

**RodneyCPhT :**

@egwoodborne Yes, some people talk crap about the undocumented and that is not fair, nor nice. But still they should learn that there are LEGAL ways to immigrate and not risk their lives like they do. Not ALL countries are exempt from the DV, only those who have sent too many illegal immigrants. I'm just pointing at the facts, that's all. Guess what "MY FRIEND"? We all have to follow the law. (I liked the "my friend" thing, sounds very latin) haha, thanks. "Tu amigo"

**egwoodborne :**

@RodneyCPhT And then again my dear "amigo" correct me if i'm wrong but pretty much all countries in latin america are exempt. So please tell us how exactly they should apply to "follow the law"? It is pretty convinient to use that frase when you know it is imposible for them to apply. I don't think the Italians would like to come and work the fields.

The Invisibles | Part 1 – *Seaworld*  
(invisiblesfilms, 2010f)

Cette dernière discussion met en lumière les différentes opinions sur la loi de migration et comment celle-ci perpétue une sorte de discrimination d'après le lieu d'origine ou le contexte socioéconomique.

L'exemple suivant est une discussion similaire par rapport au statut irrégulier des migrants et l'impact aux États-Unis :

Tableau 6, ligne 13 :

**gibsonloony :**

@Xochitlgarden yeah...i wish i could learn that from them, but just not while their breaking the law. i just wish they would learn to respect other's lives, they need to realize what path they are putting the US on by forcing unregulated immigration. how many american jobs are being taken and the negative economic impact they are causing in our country. i have no doubt that they treasure life, they just either don't realize what they're doing or they only treasure their own.

**Xochitl Garden :**

@gibsonloony Really? A negative impact on our economy? They do the shit jobs no one wants to do here. UFW President Arturo Rodriguez posted an application on the website for jobs that the "illegals" would no longer have after the massive deportation (which never happened). Do you know how many signed up? Five! Of the entire US only five applied! I was one of them! These are jobs Americans don't want to do. No benefits, health or otherwise. From \$7.45 to \$8.88/hour for hard backbreaking labor

The Invisibles | Part 1 – *Seaworld*  
(invisiblesfilms, 2010f)

Cet échange souligne le type de travail effectué par les migrants irréguliers, des activités beaucoup moins populaires auprès des citoyens américains, ce qui favorise l'économie des États-Unis et permet en même temps aux migrants d'entrer dans ce pays sans suivre la loi de migration.

Dans le film documentaire, nous avons aussi des témoignages qui expriment un souci sur la loi et la discrimination systémique que celle-ci perpétue par rapport aux êtres humains qui migrent :

Tableau 6, ligne 23 :

**DR. BRUCE ANDERSON / FORENSIC ANTHROPOLOGIST. MEDICAL EXAMINER'S OFFICE. TUCSON, ARIZONA :**

How many deaths does it take to say enough is enough? We hit 200 in one calendar year about 10 years ago. That didn't do it. We're just about ready to hit 2000, all believed to be foreign nationals. There's got to be some number where someone in Washington is going to say: we can't have this happening anymore. It upsets me and it galls me at that some numbers in some people's mind we just haven't reached it yet.

Who is Dayani Cristal? (Silver, 2013a)

Tableau 6, ligne 26 :

**ROBIN REINEKE / COORDINATOR MISSING MIGRANT PROJECT / MEDICAL EXAMINER'S OFFICE. TUCSON, ARIZONA :**

A law passed here in Tucson that allows the funeral home to cremate unidentified bodies. We have our own mass grave of sorts here. The dehumanization of migrants is something that I think has allowed this to happen. We see a law and we see a lawbreaker. Illegality comes first before someone's life, or someone's health, or someone's little kids. I think we would want to be human before we want to see people as legal or illegal. These people as much as they are invisible in life, they're invisible in death in many ways.

Who is Dayani Cristal? (Silver, 2013a)

Nous pouvons constater l'empathie dont font preuve ces professionnels médico-légistes par rapport aux conséquences mortelles des politiques migratoires qui favorisent la criminalisation des migrants irréguliers, au lieu de les reconnaître en tant que d'êtres humains.

Étant donné qu'une des causes qui amènent la loi à s'attaquer aux migrants est le système économique capitaliste, celui-ci est aussi critiqué par les voix dans le projet WIDC qui vise à comprendre les risques qu'ils prennent à entreprendre un voyage sans respecter la loi migratoire.

Tableau 6, ligne 7 :

**Daniel Santiago-Gonzalez :**

@luyben12 Before telling foreigners to fix their country ask yourself, who give those jobs to immigrants? In many cases companies in the US who are cheap and don't want to pay US citizens full salaries keep hiring immigrants. If there were no demand for cheap labor (with no benefits whatsoever) there wouldn't be as many immigrants, however, as history can teach you, immigration has and will always exist all around the world.

The Invisibles | Part 1 – *Seaworld*  
(invisiblesfilms, 2010f)

Tableau 6, ligne 14 :

**aztckarla :**

@luyben12 Yes because the situation in Latin America was created by them right? Because the US doesn't sell weapons to the Cartels. Because the US NEVER interferes with Latin America such as NEVER conspiring to bring down a government that promises to bring forth a change benefits its ppl, not the US. Because US didn't push for NAFTA causing millions of ppl to lose whatever land they had because they couldn't compete with the US's cheap, mass produced goods. Right, because the US is God.

The Invisibles | Part 1 – *Seaworld*  
(invisiblesfilms, 2010f)

Tableau 6, ligne 22 :

**DR. BRUCE ANDERSON / FORENSIC ANTHROPOLOGIST. MEDICAL EXAMINER'S OFFICE. TUCSON, ARIZONA :**

First, you have to admit there's a problem, and the problem isn't people sneaking across the border. To my mind, the problem is all economics, we need American, capitalist economy needs a blue color labor, and if Americans won't do it, then we can't bitch that another country will send over people to do it, or dangling the carrot in grocery stores, in hotels, and in service industry. You know, from on the North Slope of Alaska to Florida there are Hispanics migrants, they doing jobs in every state. I think as an American, I would like all Americans to acknowledge that they benefit from a blue-collar labor force that has brown skin.

Who is Dayani Cristal? (Silver, 2013a)

Tableau 6, ligne 25 :

**ROBIN REINEKE / COORDINATOR MISSING MIGRANT PROJECT / MEDICAL EXAMINER'S OFFICE. TUCSON, ARIZONA :**

The other aspect that isn't discussed is basically what happened with free trade. You have farmers in southern Mexico and Central America that can't go to market because they can't afford to sell their corn as cheaply as US companies. I don't think that you've really given them any choice but to try to survive or try to have hope which, you know what? What is the difference, really?

Who is Dayani Cristal? (Silver, 2013a)

Les commentaires cités dans les lignes précédentes, partagés par quelques utilisateurs et par certains individus interviewés aux États-Unis, mettent en relief les conséquences de l'ALENA dans le marché du travail, ce qui favorise la migration irrégulière, malgré les dispositifs imposés par la loi.

L'aspiration au progrès encouragé par le système capitaliste ainsi que les difficultés vécues par certains groupes faibles sont mises en lumière aussi par différents commentaires :

Tableau 6, ligne 20 :

**Hannah Kotze Miller :**

It no longer guarantees the lives of people in their places of origin' This hits the issue of capitalism and globalization directly. If we are going to have an international economy that gives and takes resources and

money without regard for political borders then you cannot force people to stay in one place where they cannot get their fair share of the world's resources/money.

The Invisibles | Part 4 – *Goal!*  
(invisiblesfilms, 2010e)

Tableau 6, ligne 27 :

**DELVER ANTONIO SANDRES-TURCIOS / BROTHER :**

Para mí, los Estados Unidos, lo que está haciendo, invirtiendo una cantidad de billones de dólares en ese muro. ¿Y por qué en vez de invertir en ese muro que es muro, es una inversión que no se mueve, por qué no invertir en seres humanos?

Who is Dayani Cristal? (Silver, 2013a)

[Pourquoi au lieu d'investir dans ce mur, qui est un mur, c'est un investissement qui ne bouge pas, pourquoi ne pas investir dans les êtres humains ?]

3.1.3.5. *Voix en désaccord avec la migration irrégulière*

Pour clore la discussion sur les voix dans le projet WIDC, il faut rappeler que d'après Patricia R. Zimmermann et Helen De Michiel (2018, p. 57)<sup>85</sup>, les projets documentaires dans l'espace ouvert des nouveaux médias (dans le cadre de cette recherche, *i-Docs*) articulent une mosaïque de voix et de points de vue qui ne sont pas toujours en accord les uns avec les autres. Précédemment, nous avons discuté de certains exemples d'échanges par les utilisateurs sur la chaîne YouTube du projet *The Invisibles*. Cependant, l'espace ouvert de ce projet a permis aussi des publications qui ne favorisent pas la perception de la migration irrégulière et leurs raisons pour prendre cette décision.

Le tableau 7 de l'annexe III contient des exemples de voix qui critiquent négativement la migration irrégulière, soit pour donner des valeurs à la loi, l'économie, la culture ou l'engagement politique dans les pays d'origine des migrants.

---

<sup>85</sup> Open space new media documentary projects steer away from a single viewpoint. In place of one vision, open space documentaries compose a mosaic of voices and viewpoints not always in consonance. Together, these voices articulate complex political and social issues. (Zimmermann et De Michiel, 2018, p. 57)

Tableau 7, ligne 5 :

**Diana Hunt :**

What a crock! All the honest, hard working, friendly mexicans stay in their country. It's the ones that come here illegally that piss me off. Come through the front door, pay your taxes, obey the laws of the land and I will welcome you with open arms. (and I'm not much of a hugger). Just come here legally and respect this country that has given you the chance for opportunity and success.

The Invisibles | Part 1 – *Seaworld*  
(invisiblesfilms, 2010f)

Cette opinion est semblable à celle du président états-unien Donald Trump : « *When Mexico sends its people, they're not sending their best. They're not sending you. They're not sending you. They're sending people that have lots of problems, and they're bringing those problems with us. They're bringing drugs. They're bringing crime. They're rapists. And some, I assume, are good people. But I speak to border guards and they tell us what we're getting. And it only makes common sense. It only makes common sense.* » (Trump cité dans Vega, 2015)

Même un migrant s'exprime contre la migration, car cette personne a eu les conditions pour le faire en suivant la démarche régulière :

Tableau 7, ligne 9 :

**pinaychinita :**

I am an immigrant but there is a big difference between me and these people. I paid a ton of money to immigrate the legal way.

Why should these people get the same benefits from the U.S.A. as me?

They shouldn't have the same rights as me or others that come legally.

This video is nothing but bad propaganda.

The Invisibles | Part 1 – *Seaworld*  
(invisiblesfilms, 2010f)

Certaines voix soulignent le manque d'action politique par des migrants dans leur pays d'origine :

Tableau 7, ligne 2 :

**Brandon B :**

Everything they said that was going on in thier country i also going on here! instead of justifying coming here illegally, DO IT RIGHT. or here's a thought, why don't you all quit whining and being lazy, get together and fix the problems in your country instead of abandoning it? sounds like ya'll need a civil war and take back. I know we are all human beings, but they need to play the hand with the cards dealt instead of quitting. i didn't deal the cards, so don't hate on me.

The Invisibles | Part 1 – *Seaworld*  
(invisiblesfilms, 2010f)

Certaines voix soulignent l'assimilation culturelle comme une exigence que les migrants doivent respecter :

Tableau 7, ligne 3 :

**Coops :**

I'd say learn to speak English first, then come to our country...Nothing bothers me more than people speaking other languages around me.

The Invisibles | Part 1 – *Seaworld*  
(invisiblesfilms, 2010f)

Nous pouvons arriver à une conclusion sur WIDC en tant que projet *i-Doc* par rapport à la participation : WIDC met en discussion des voix, soit en accord ou en désaccord, et donne des circonstances pour avoir —à certain degré dont on discutera plus tard dans l'ensemble multimodal — une mosaïque qui offre un modèle pour voir, collecter, ancrer et organiser les connexions des collaborations polyphoniques (Zimmermann & De Michiel, 2018b, p. 62)<sup>86</sup>.

Le projet WIDC permet de remarquer les opinions qui critiquent négativement la migration irrégulière, mais aussi d'entendre les explications relatives à ces enjeux. Par exemple, à travers différents médias (YouTube, film et site Web), nous pouvons en apprendre sur les difficultés économiques vécues par les Latino-Américains disposant de peu de ressources, ce qui les empêche de réaliser la démarche d'une migration régulière. De même, nous pouvons connaître les politiques économiques aux États-Unis qui sont favorisées par le travail réalisé par les migrants irréguliers, ainsi que sur l'impact négatif de ce système dans les pays latino-américains, par exemple, dans l'agriculture.

En donnant de l'espace aux voix en désaccord, le projet WIDC met en lumière le travail qu'il reste à faire afin de faire prendre conscience du besoin de changer des lois migratoires et économiques. Nous pouvons constater que certaines voix sont au courant des enjeux de la migration, mais il semble nécessaire d'informer davantage la population afin que les décisions politiques soient plus

---

<sup>86</sup> The mosaic offers a model to see, collect, anchor, and arrange the open-ended connections that characterize the polyphonic collaborations of open space new media projects. (Zimmermann & De Michiel, 2018b, p. 62)

justes, notamment dans nos pays démocratiques, où ces informations doivent être accessibles aux citoyens.

Ainsi, les voix polyphoniques mieux informées auxquelles WIDC s'adresse pourraient collaborer afin d'assurer le changement politique autour des enjeux de la migration : pour identifier les migrants qui décèdent pendant leurs parcours, pour protéger leurs migrants dans leur trajet et pour développer leur lieu d'origine et que la migration soit une option à prendre au lieu d'être la seule solution pour survivre.

## **3.2. L'analyse de l'ensemble transmédia**

La deuxième phase a été dédiée à l'analyse de l'ensemble multimodal. Tout d'abord, nous allons montrer une brève description des affordances modales de chaque média (film, courts-métrages et site Web), en prenant en compte aussi le contexte social, économique ou politique dans lequel ce projet s'inscrit. À cet effet, il faut noter que je considère comme affordance modale les potentialités et les contraintes de différents modes, ce qu'il est possible d'exprimer et de représenter ou de communiquer facilement avec les ressources d'un mode (Jewitt, 2013, p. 6), celles-ci étant comprises comme des matériaux choisis pour la représentation dans un cadre social et historique (Kress, 2010, p. 11).

### **3.2.1. Le film documentaire « Who is Dayani Cristal ? »**

En premier lieu, nous allons décrire les affordances du film *Who is Dayani Cristal ?* (Silver, 2013a). Comme Husak (2018, p. 17) le propose, les formes documentaires émergentes (dans ce projet, *i-Docs*) continuent à viser les problèmes sociaux et à intervenir dans des endroits où les idées fausses ou les abus de pouvoir conduisent à la discorde et à la souffrance, comme l'ont déjà fait

les films documentaires linéaires.<sup>87</sup> De même, Husak (2018, p. 19) souligne comme une contrainte des documentaires traditionnels le fait qu'ils construisent leurs arguments dans des séquences temporelles, ce qui ne permet pas de construire des structures rhizomatiques et de mettre en place diverses possibilités données par les outils de communication en réseau.<sup>88</sup>

La forme de long-métrage documentaire implique une contrainte temporelle : une fois qu'il est fini, ce n'est pas possible d'ajouter, changer ou éliminer l'information. De plus, à l'intérieur du récit, le film organise les séquences dans un ordre séquentiel ; le public n'a pas la chance de voir le documentaire en reproduisant les scènes dans un ordre différent de celui que la production a choisi. Autrement dit, si le public essaie de le voir sans suivre l'ordre séquentiel, le récit pourrait ne pas être bien compris. Pour cette raison, le public n'a pas une interaction directement temporelle avec le documentaire : celui-ci peut être arrêté, reculé ou avancé, mais le public doit rester face à l'écran sans faire autre chose qu'écouter et voir. Étant donné l'exigence temporelle, le film a la contrainte de la limitation de l'interaction du public avec le film, afin que celui-ci soit bien compris.

Par ailleurs, nous pouvons remarquer les affordances modales de ce média. Sandra Gaudenzi (2017, p. 121) a réfléchi sur la possibilité donnée par le film documentaire d'exprimer le point de vue de l'auteur, de même que sa viabilité de communiquer à travers la pluri-vocalité des coauteurs<sup>89</sup>. Ainsi, l'équipe de production du film *Who is Dayani Cristal ?* (Silver, 2013a) a sélectionné des éléments de la réalité afin d'exprimer ses points de vue par rapport à ses objectifs. Ce récit, organisé d'après une logique séquentielle et temporelle, peut être projeté sur l'écran de

---

<sup>87</sup> These works can be considered forms of present-day political interventions with a particular social goal in mind. Just like their linear predecessors, they aim to grapple with social issues and intervene in places where misconceptions or abuses of power lead to discord and suffering. (Husak, 2018, p. 17)

<sup>88</sup> Whereas traditional documentaries build their arguments in time-based sequences, interactive documentaries often rely on spatial arrangements, rhizomatic structures, and various affordances of the digital, networked communication tools. (Husak, 2018, p. 19)

<sup>89</sup> Documentary films are good at expressing an authorial point of view. This might be where the pleasure lies - in making sense of the world through the process of filmmaking. Although pluri-vocality and co-authorship are possible in linear documentaries, i-docs have the potential to take it much further. (Gaudenzi, 2017, p. 121)

cinéma, de l'ordinateur, de la télévision, de dispositifs mobiles, ce qui permet de le voir dans un lieu public en faisant partie d'un collectif ou dans un endroit privé de manière individuelle.

Étant donné que le film peut être projeté sur l'écran dans un endroit qui favorise la rencontre, cela rejoint la notion de mimétisme politique (*political mimesis*). Gaines (1999, p. 90)<sup>90</sup> mobilise cette notion en abordant la relation entre les corps sur l'écran et le public qui incite les publics à agir par le biais de films qui concernent les problèmes liés à leurs contextes de vie (1999, p. 90)<sup>91</sup>.

Ainsi, la possibilité donnée par le film *Who is Dayani Cristal ?* (Silver, 2013a) de réunir des publics rend possibles des activités liées à la campagne d'impact social de WIDC, laquelle visait à humaniser et à universaliser l'histoire de la migration, tout en créant des voies directes vers l'action (Raftree et al., s. d., p. 2)<sup>92</sup>. À cet effet, d'après l'évaluation de l'impact (Raftree et al., s. d., p. 12, 15, 19), des événements étaient organisés tels que : des projections de films ciblés (par exemple, des projections avec *The Washington Office On Latin America*), des projections de films liés à des événements de collecte de fonds ciblés, et des projections de films ciblés avec des questions et des réponses ainsi que des discussions.

### 3.2.2. La série de courts-métrages « Les Invisibles »

Ensuite, nous allons décrire les affordances de la série de courts-métrages affichés sur YouTube : *The Invisibles* (Silver & García Bernal, 2010e).

Étant donné qu'il s'agit de courts-métrages, c'est-à-dire des pièces de nature cinématographique, leurs affordances sont proches à celles du long-métrage. Par exemple, la série de courts-métrages

---

<sup>90</sup> Political mimesis begins with the body. Actualized, it is about a relationship between bodies in two locations—on the screen and in the audience— and it is the starting point for the consideration of what the one body makes the other do. Gaines (1999, p. 90)

<sup>91</sup> Although we might not want to make a case for the radical documentary as a body genre, we still need to think the body in relation to films that make audience members want to kick and yell, films that make them want to do something because of the conditions in the world of the audience. (Gaines, 1999, p. 90)

<sup>92</sup> The social impact campaign aimed to further humanize and universalize the migration story, while creating direct pathways to action. (Raftree et al., s. d., p. 2)

permet aussi sa projection dans un endroit public, ce qui a permis Amnesty Mexique à plaider en faveur d'une amélioration des poursuites pour les abus commis contre les migrants par les bandes du crime organisé et la police fédérale (y compris pendant leur détention) (Raftree et al., s. d., p. 20)<sup>93</sup>. D'un autre côté, le fait d'avoir créé une chaîne YouTube pour les afficher offre davantage de possibilités.

Tant le film documentaire que les courts-métrages expriment les points de vue de leurs auteurs, notamment en donnant la voix à ceux et celles qui témoignent à l'intérieur du récit. Cependant, grâce à l'affichage sur YouTube, les spectateurs sont invités à faire partie du récit en ayant des circonstances pour exprimer leurs points de vue aussi.

En premier lieu, la page d'accueil (figure 112) invite le spectateur (dans ce cas plutôt à l'utilisateur) à sélectionner un des quatre courts-métrages, soit en anglais ou espagnol. Nous pouvons remarquer la priorité donnée à la version en anglais puisqu'elle est affichée en premier lieu. Une fois que l'utilisateur a choisi un court-métrage, la personne peut profiter de certaines affordances de ce média : regarder la vidéo, manipuler la taille de la vidéo, reculer ou avancer dans de la ligne de temps de la vidéo, et bien sûr, partager la vidéo à travers de ses réseaux sociaux. Par ailleurs, ce média offre la possibilité de partager des opinions et d'engager des discussions avec d'autres utilisateurs ; mais il faut souligner qu'il y a l'exigence d'avoir un compte YouTube, c'est-à-dire que nous devons partager des données de base avec cette entreprise pour faire partie de la discussion.

---

<sup>93</sup> Another legislative effort, through Amnesty Mexico, is ongoing. In this case, Amnesty used our short films series "The Invisibles" strategically in advocating for improved prosecution of abuses perpetrated against migrants by organized crime bands and the Federal Police, including while in detention.

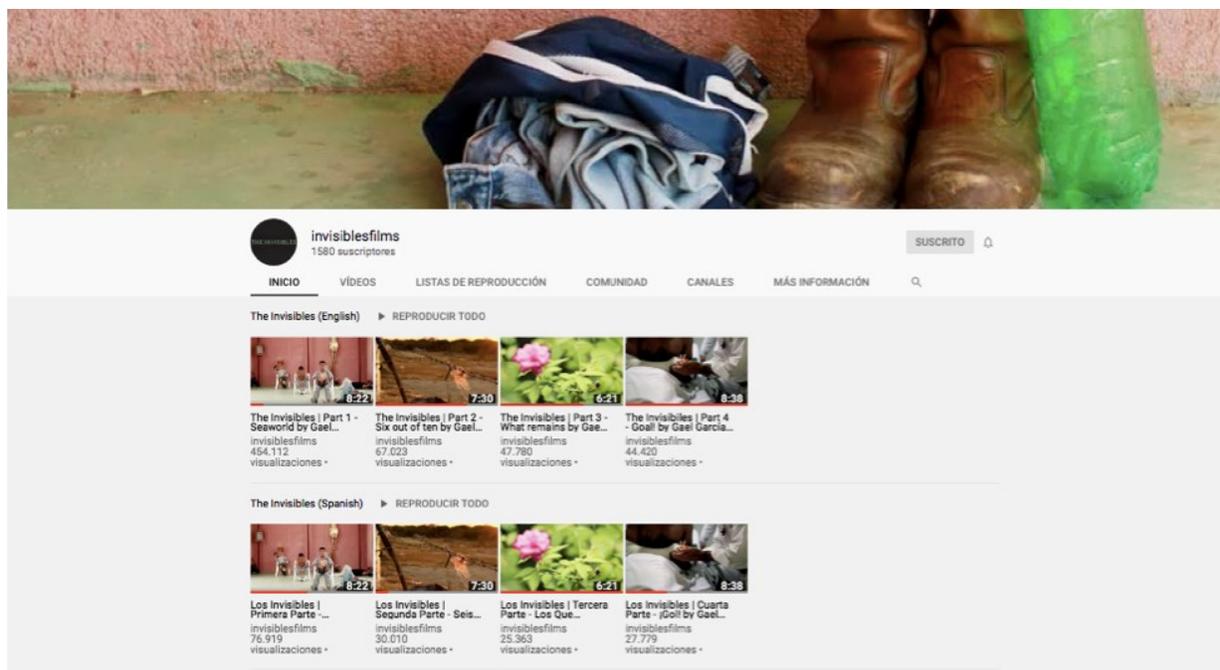


Figure 112. *The Invisibles* : Page d'accueil (<https://www.youtube.com/user/invisiblesfilms/featured>)

Un autre élément à souligner par rapport aux affordances pour établir des discussions, des opinions, etc., est le manque de participation des auteurs.

À travers du tableau 8 de l'annexe III, j'ai recueilli certains commentaires faits par des utilisateurs dans la chaîne YouTube. Après avoir souligné l'affordance pour interagir dans YouTube, nous pouvons remarquer le manque de gestion des auteurs.

Tableau 8, ligne 2 :

**Poltoja :**

What can we do to help???

The Invisibles | Part 3 - What remains

(invisiblesfilms, 2010h)

Tableau 8, ligne 3 :

**hidchris :**

Cómo podemos apoyar a estos albergues?, necesitamos más información.

Los Invisibles | Cuarta Parte – ¡Gol!

(invisiblesfilms, 2010a)

Les derniers commentaires proviennent d'utilisateurs qui veulent aider et qui demandent des informations pour le faire, mais personne ne leur a répondu. D'ailleurs, à la ligne 1, un utilisateur qui semble avoir trouvé le court-métrage en espagnol par une voie différente de la page d'accueil ne connaît pas la version anglaise, alors il demande s'il est possible de faire une traduction, soit de l'espagnol à l'anglais ou au français ; de plus, personne ne l'informe sur les versions avec sous-titres en anglais. Ainsi, nous pouvons remarquer le besoin d'un gestionnaire qui fasse partie de l'espace de discussions, plus précisément quelqu'un pour adopter la position des auteurs afin de profiter de l'affordance donnée par ce média par rapport aux rencontres de voix polyphoniques.

À propos du langage, nous pouvons remarquer que les courts-métrages avec sous-titres en anglais ont plus de vues et de commentaires que ceux en espagnol. Ainsi, la possibilité d'afficher plus d'une version permet de toucher un plus large public. D'ailleurs, nous pouvons supposer que la version sous-titrée en anglais peut être regardée par des gens qui peuvent lire, mais n'ont pas la possibilité de l'écouter ; cette possibilité n'est pas prise par la version espagnole, laquelle pourrait être sous-titrée aussi en espagnol pour les hispanophones qui ne peuvent pas écouter le son des courts-métrages.

Par ailleurs, nous pouvons souligner que personne n'est identifié à l'écran, les courts-métrages n'ont pas de sous-titres pour informer les publics de ceux qui parlent. Ce choix comprend des migrants, les responsables des abris ainsi que le comédien Gael García Bernal. Je fais cette remarque pour souligner que ce média a la possibilité d'informer sur les identités à l'écran, mais les auteurs ont pris la décision de ne pas faire de différences. Ce mode, l'écran libre de sous-titres, confère de la dignité à ceux appelés « les invisibles », en leur accordant plus de temps à l'écran, mais sans les nommer, tout comme le reste des interviewés.

Un dernier élément à remarquer, c'est que le nombre de personnes qui ont regardé le premier court-métrage est plus grand que pour le dernier ; même si la métrique n'est pas un facteur considéré dans cette recherche, nous pouvons constater que les discussions ou échanges diminuent entre le premier court-métrage et le quatrième. Évaluer l'engagement à travers la métrique est une ressource polémique qui sera abordée plus tard. Pourtant, je prends ce genre d'information affichée sur YouTube pour suggérer un possible manque d'interaction des auteurs

du projet avec les participants ; par exemple, le fait d'informer les publics et d'interagir avec ceux-ci sur les sujets traités par les courts-métrages à travers des réseaux sociaux, tels que Facebook ou Twitter, pourrait encourager les publics à visionner et participer au projet à un niveau plus large.

### 3.2.3. Site Web « Who is Dayani Cristal ? »

Ensuite, nous allons décrire les affordances du site Web « *Who is Dayani Cristal ?* » (Pulse Films, 2014b). Il est évident que ce média a besoin de l'utilisateur pour atteindre son objectif : en cliquant sur les boutons, les utilisateurs peuvent connaître l'information affichée ou participer selon les dynamiques créées par le site Web.

Étant donné que le projet WIDC est adressé au public basé aux États-Unis, au Mexique et dans les pays de l'Amérique centrale, le site Web permet à l'utilisateur de choisir entre l'espagnol et l'anglais. Nous pouvons le confirmer à travers de la figure 113, laquelle inclut la page d'accueil dans ces deux langues.

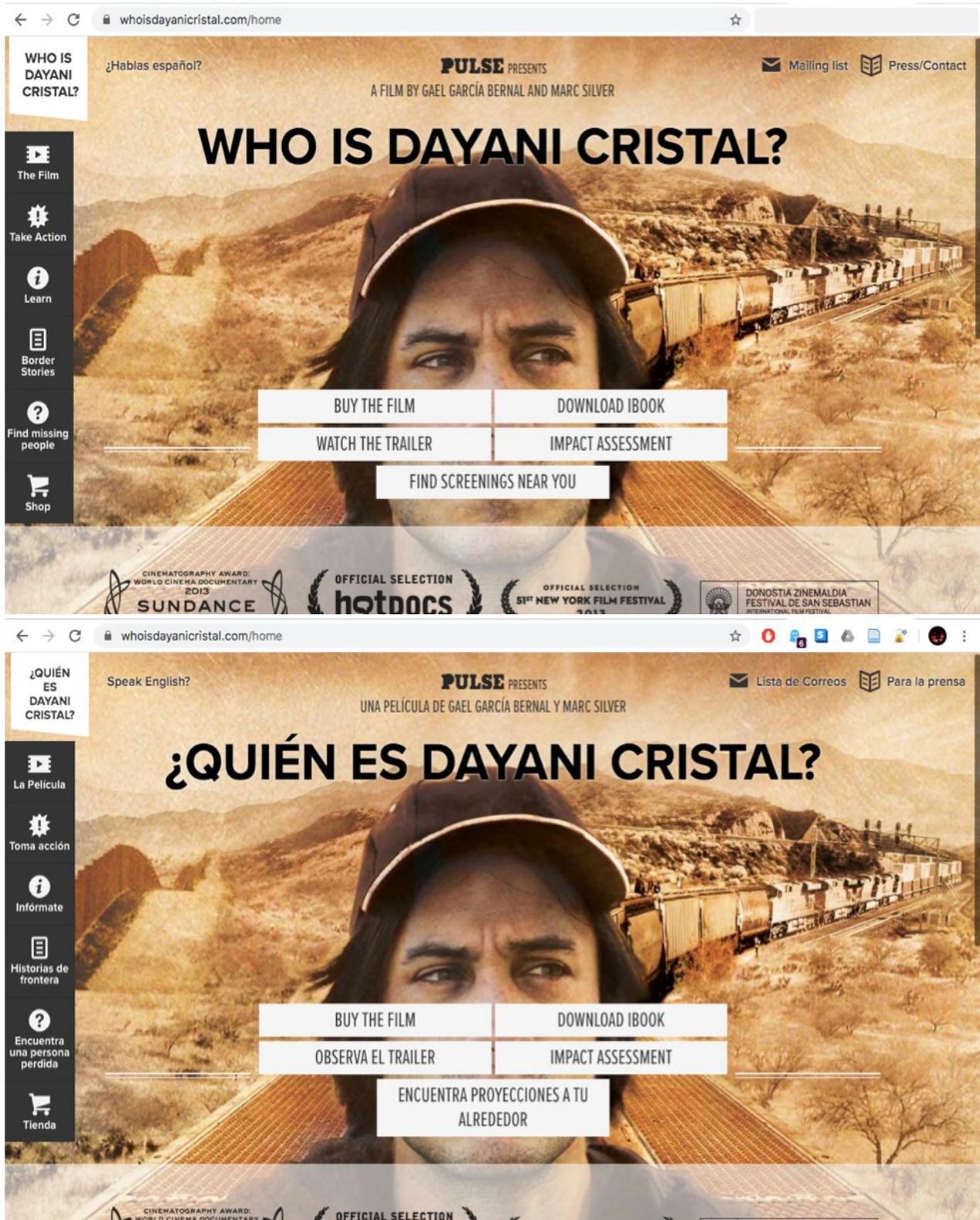


Figure 113. *Who is Dayani Cristal?* : Page d'accueil (dessus, version anglaise; dessous, version espagnole). (Pulse Films, 2014b)

Nous pouvons constater à partir de la page d'accueil les possibilités principales de ce site Web, notamment dans le menu à gauche : obtenir des informations à propos du film documentaire, acquérir des connaissances pour prendre des actions de changement, acquérir des connaissances pour apprendre plus sur les enjeux de la migration, lire des histoires publiées par des utilisateurs, connaître certaines voies pour trouver une personne disparue et, bien sûr, faire des achats. Cette page d'accueil en profite aussi pour communiquer des informations sur les festivals où le film a été projeté et certaines critiques favorables au documentaire.

Le site Web exploite les caractéristiques de ce média pour faciliter des éléments à lire, acheter, aller d'autres sites Web liés, télécharger des contenus, regarder des entrevues autres que dans le film et les courts-métrages. Il n'est évidemment pas possible de nous plonger dans le site Web pour décrire chaque élément, mais je vais montrer ceux que je considère comme contribuant aux affordances les plus importantes.

En cliquant sur le bouton « *The Film* », nous pouvons obtenir de l'information par rapport au documentaire et à sa production (figure 114). Cette section donne la possibilité de lire, mais aussi de télécharger l'évaluation de l'impact (Raftree et al., s. d.) ; ce dossier fournit des informations sur la planification, la mise en œuvre de la campagne et ses résultats.

Les hyperliens sont un mode de lier des sites Web affichés dans la section « *Take Action* » (figure 115). Parmi les organisations montrées, nous avons « *Hermanos en el Camino* », l'abri fondé par le Père Alejandro Solalinde, celui qui était interviewé dans un des courts-métrages ainsi que dans le film documentaire ; de plus, une autre association incluse dans cette section est « *Missing Migrant Project* » liée au « *Colibrí Center* », le travail du Dr Bruce Anderson et de la Dre Robin Reineke, les deux interviewés dans le film documentaire, faisant partie de cette organisation.

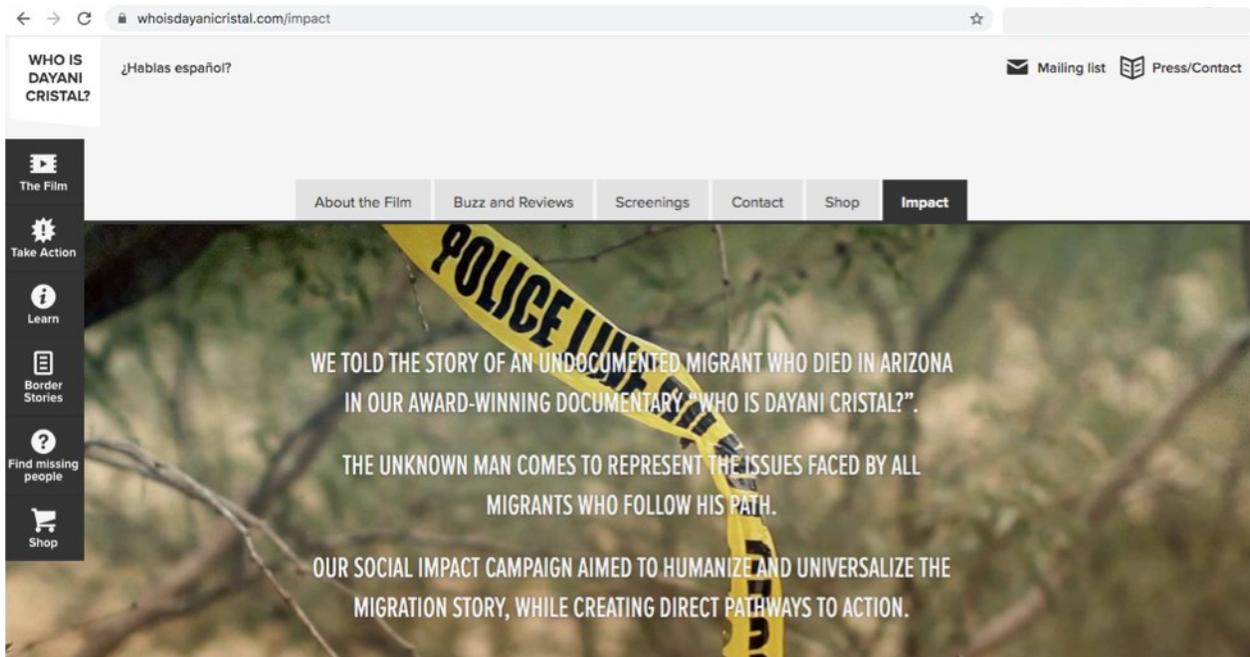


Figure 114. *Who is Dayani Cristal?* - The Film - Impact.

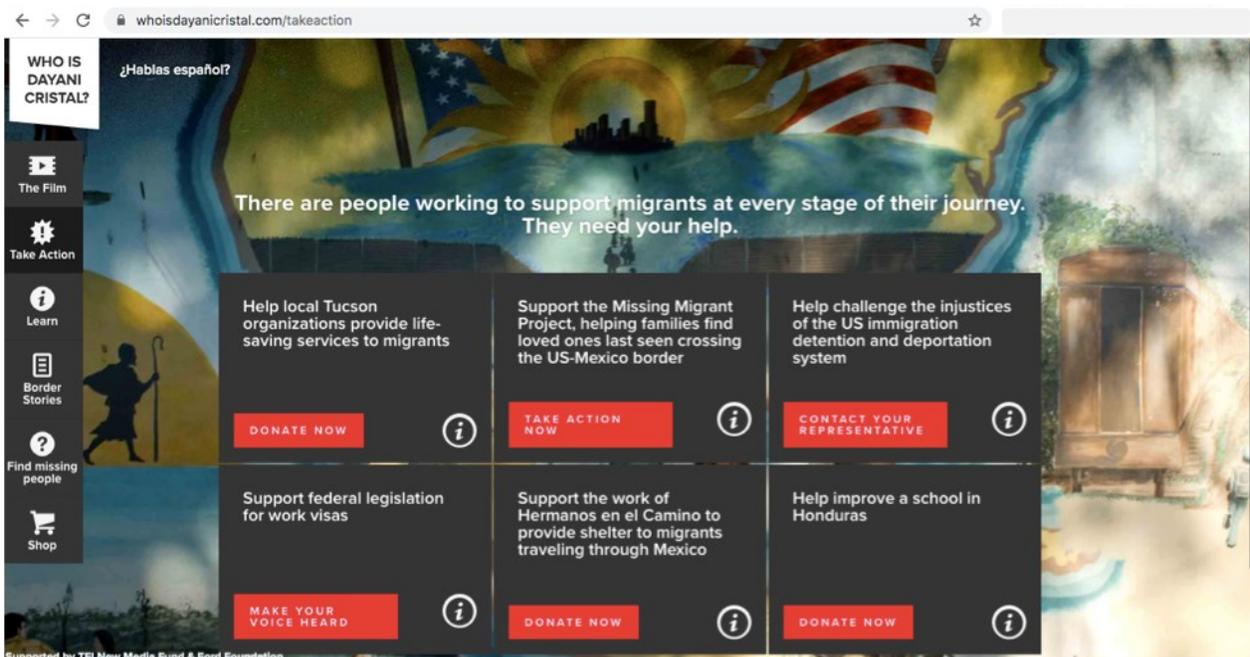


Figure 115. *Who is Dayani Cristal?* - Take Action.

Le bouton « Learn » (figure 116) affiche une page qui montre un organigramme circulaire sur les enjeux liés à la migration auxquels WIDC est consacré. Chaque boîte de l'organigramme affiche des informations à travers différents modes.

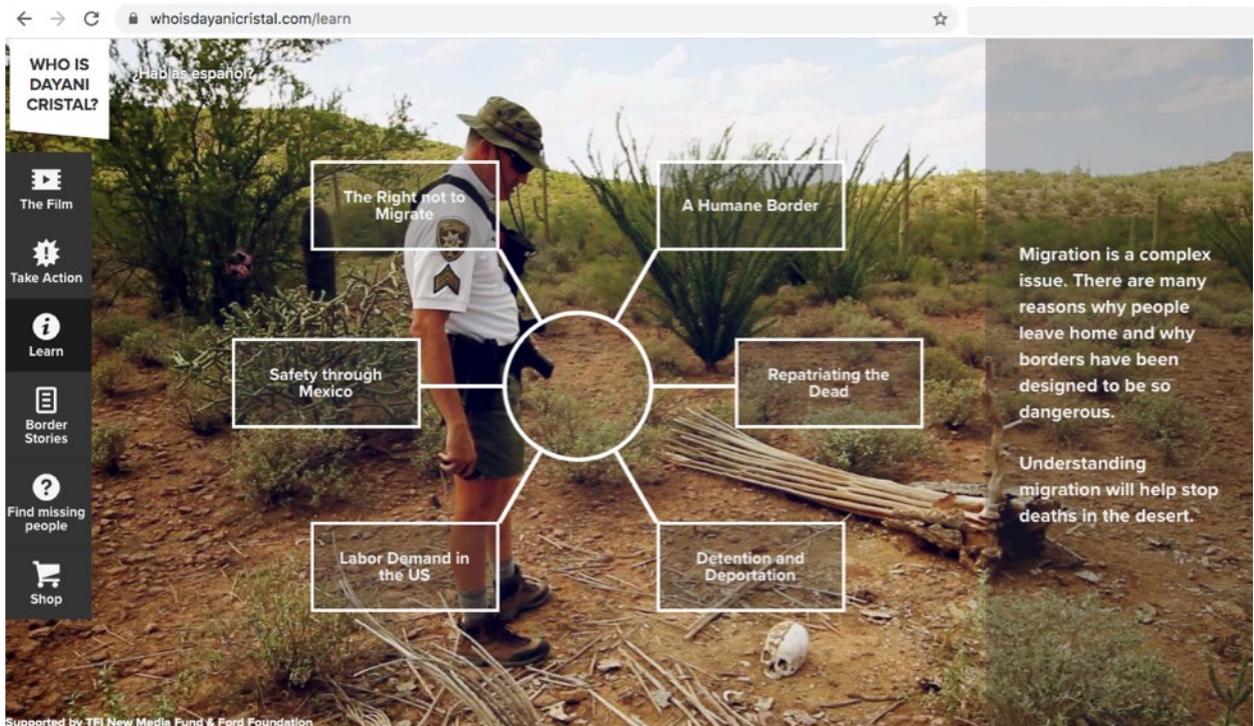


Figure 116. *Who is Dayani Cristal?* - Learn.

Par exemple, si nous cliquons sur la boîte « *The Right Not to Migrate* », nous allons voir l'information à ce sujet (figure 117). Chaque boîte d'information inclut un texte d'introduction, un bouton pour regarder des vidéos d'entrevues, un bouton pour voir des photos prises par rapport au projet, un bouton qui présente des hyperliens, et en dernier lieu à la droite, un bouton avec un essai écrit par l'une des personnes impliquées dans le projet, soit un membre d'une organisation telle que WOLA ou Colibrí Center, ainsi qu'un membre de la Fondation Ford, partenaire du projet.

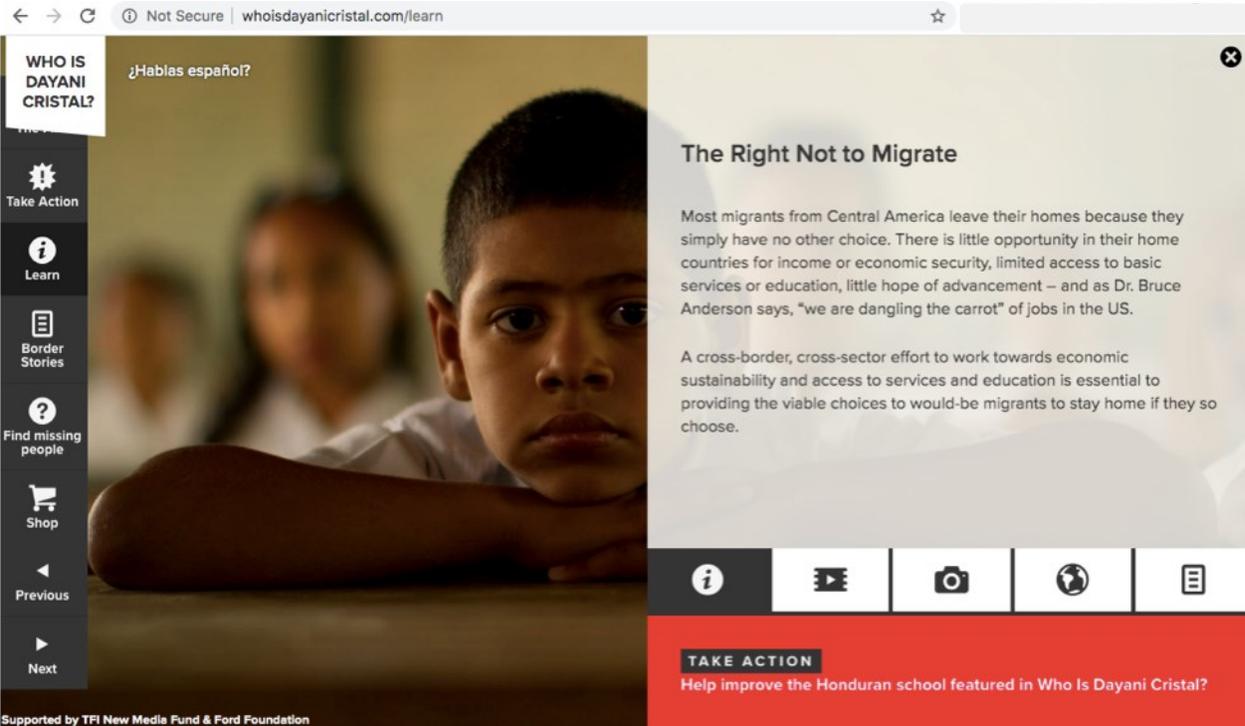


Figure 117. *Who is Dayani Cristal?* – Learn – *The Right Not to Migrate*.

Parmi les contenus du site Web, nous pouvons trouver du contenu publié sur d’autres médias. Par exemple, dans cette section « *Learn* », dans la boîte sur la sécurité de migrants en passant par le Mexique (figure 118), nous pouvons trouver les courts-métrages *The invisibles* (Silver & García Bernal, 2010e). De même, ce site Web permet de regarder des témoignages différents des personnes interviewées dans d’autres médias, ce qui permet d’approfondir leurs informations, mais aussi le site Web publie des vidéos de personnes interviewées qui ne sont pas dans d’autres médias en donnant de l’espace à plus de voix qui étendent l’information (figure 119).

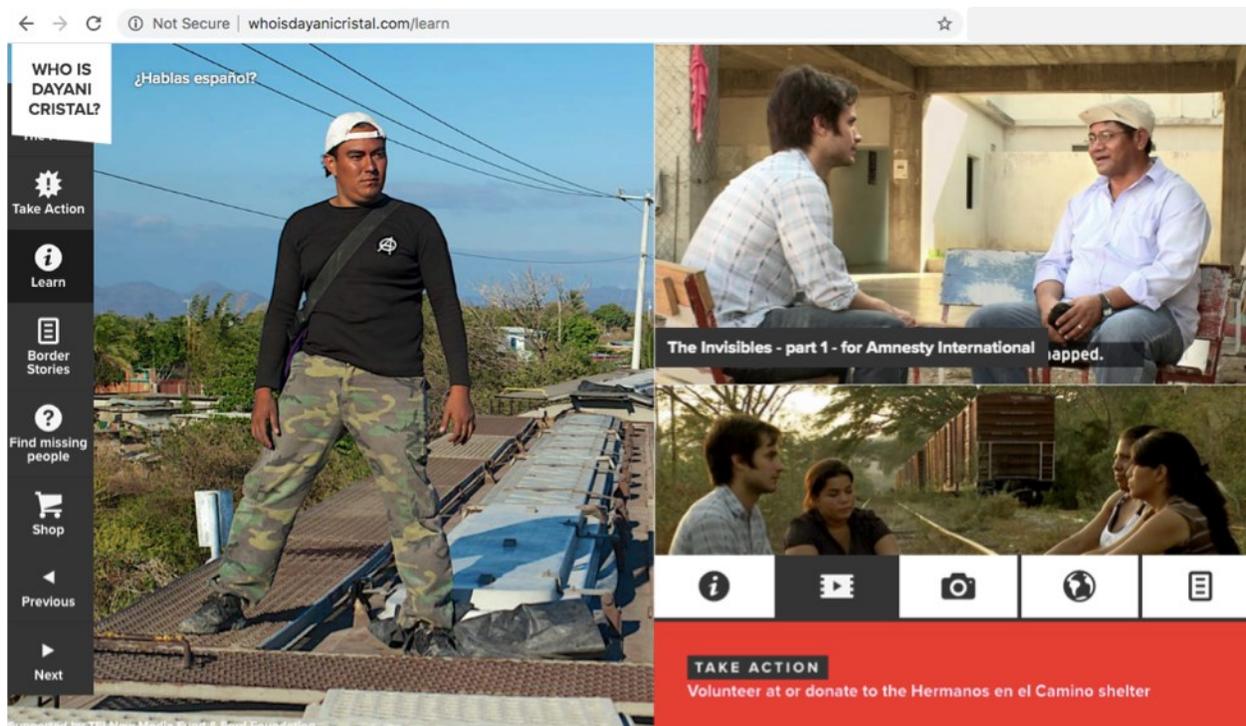


Figure 118. *Who is Dayani Cristal? – Learn – Safety through Mexico.*

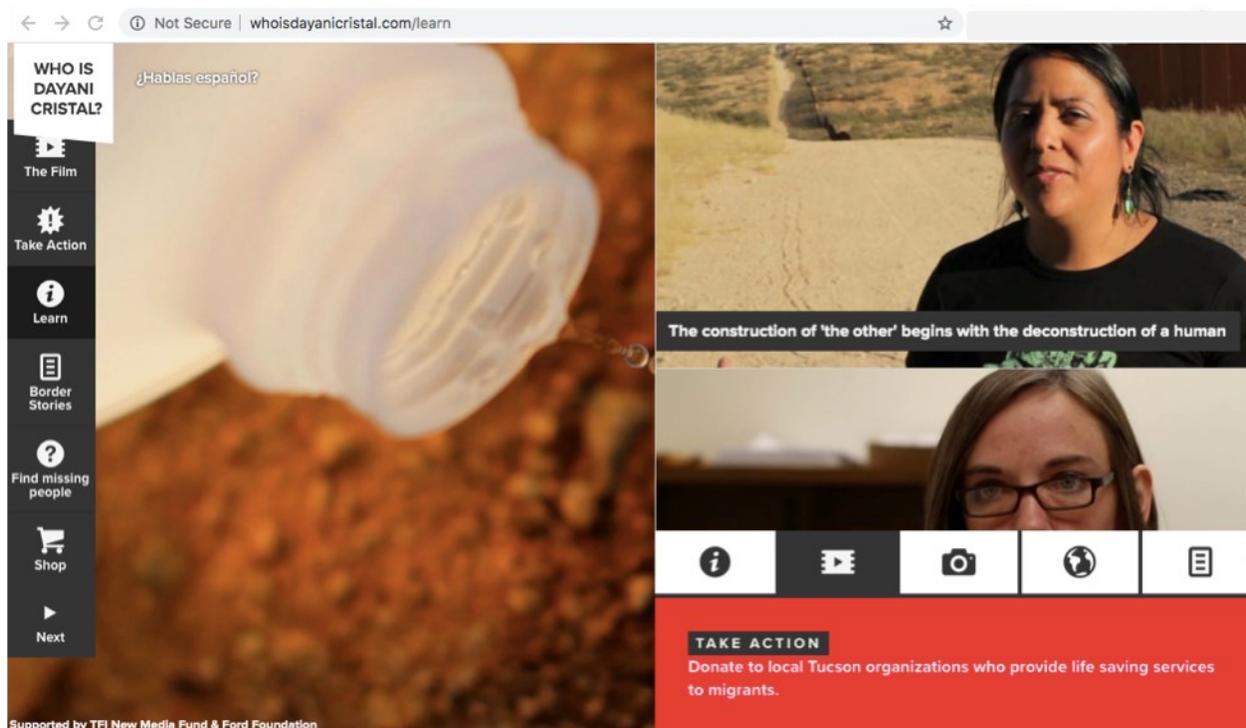


Figure 119. *Who is Dayani Cristal? – Learn – A Human Border.*

Entre les liens affichés pour connaître plus d'informations, nous trouvons un hyperlien appelé « *Donate to the school featured in the film* » (figure 120) ; ce lien est l'accès à une vidéo affichée sur la chaîne du réalisateur Marc Silver sur Vimeo. Cette vidéo, intitulée « *School* » (Silver, 2012), est un court-métrage documentaire sur le contexte éducatif dans El Escanito, Honduras ; ainsi, nous pouvons obtenir plus d'informations à ce sujet que le documentaire ne donne pas en profondeur.

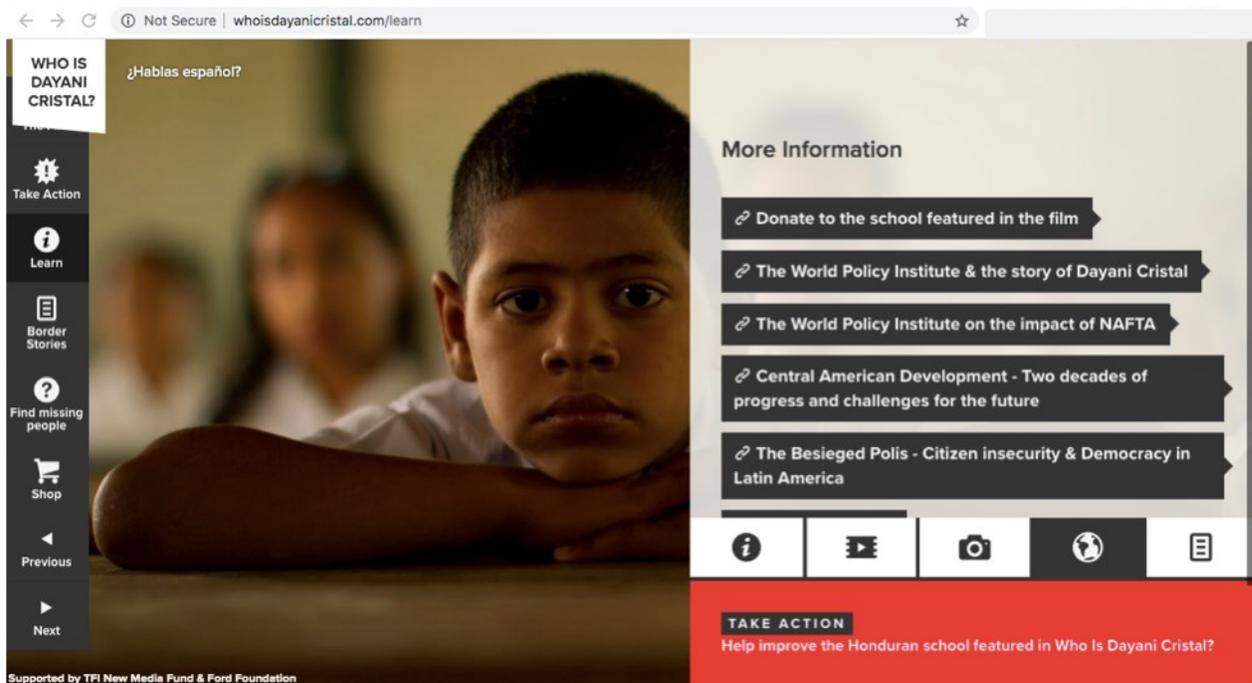


Figure 120. *Who is Dayani Cristal?* – Learn – *The Right not to Migrate* – More Information.

Un dernier hyperlien que je voudrais commenter se trouve dans la section « *Learn* », la boîte « *Repatriating the Dead* » (figure 121) ; le lien est intitulé « *Bodies on the Border* ». En cliquant sur ce lien, nous allons voir une vidéo avec le même titre (Silver, 2013b) affiché sur le site de *The New York Times* dans sa section d'opinion « *Op-Docs* ». Je fais cette mention parce que je trouve important de remarquer la diffusion du projet WIDC, même parmi d'autres médias, non seulement à travers des réseaux sociaux ou des chaînes vidéo. De cette façon, en tant que documentaire transmédia, WIDC peut toucher plus de publics par le biais de différents canaux de communication.

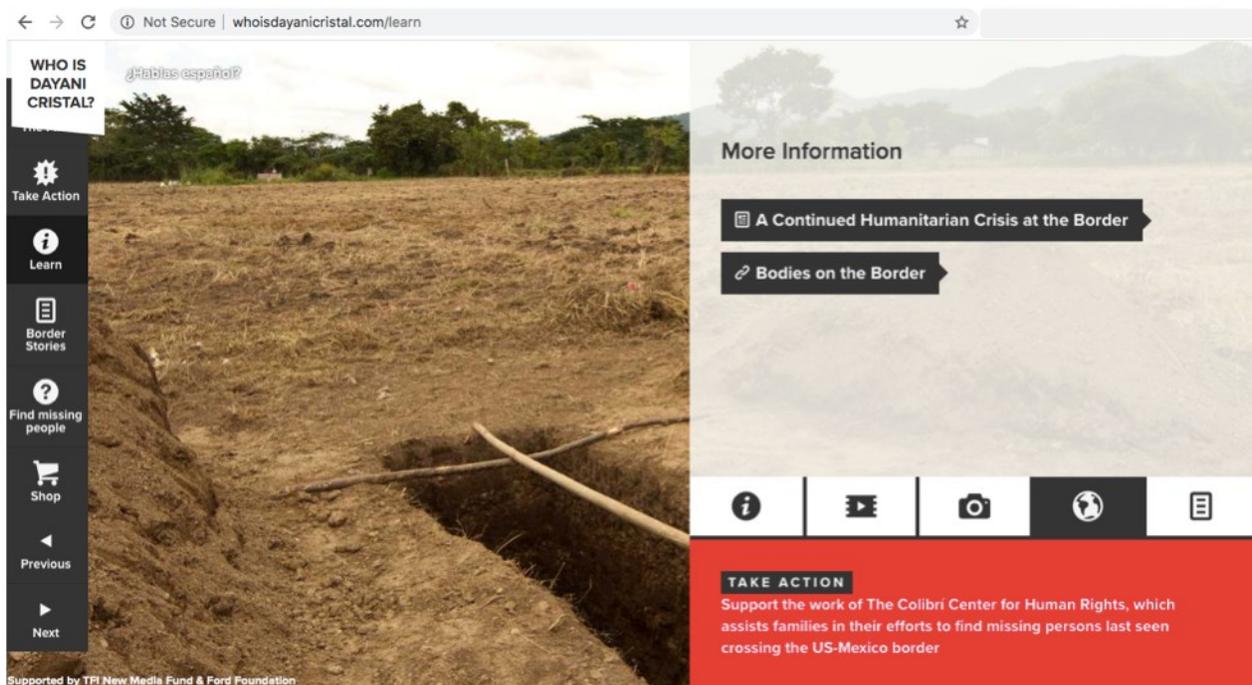


Figure 121. *Who is Dayani Cristal?* – *Learn* – *Repatriating the Dead* – *More Information*.

Le site Web a un mode aussi pour afficher des commentaires des utilisateurs. Lors de la campagne de WIDC, certaines histoires exprimées par le public étaient recueillies dans l'onglet « *Border Stories* » pour les montrer sur le site Web (Raftree et al., s. d., p. 10) :

*Much of our campaign has been dedicated to supporting civil society advocacy goals through human stories and a systemic view of migration, which has been a strategic relationship focused on root causes and solutions that could be contoured through migrants' and activists' stories. But we also wanted a space for pure emotion or reflection to be captured, and a space for everyday people to be able to add their voices, which is what we have in Border Stories. The stories will have a life after the website, we believe, as an arts/activism piece. (Raftree et al., s. d., p. 24)*

Cette pièce conçue comme une œuvre artistique/activiste était pensée pour raconter des histoires et partager des réflexions autour du film, de la frontière et de la migration de manière émotive (Raftree et al., s. d., p. 24).

Nous pouvons voir le résultat de ce mode de participation dans la figure 122, laquelle montre en premier lieu la page de « *Border Stories* » et, en deuxième lieu, la page où nous pouvons lire les histoires ; cette page a aussi une icône de haut-parleur qui permet d'écouter le son d'ambiance du désert pendant que nous lisons les commentaires.

Je n'ai pas pu trouver une explication concernant la manière dont la dynamique a été déroulée pour partager les histoires et la façon dont elles ont été choisies pour les afficher sur le site Web.

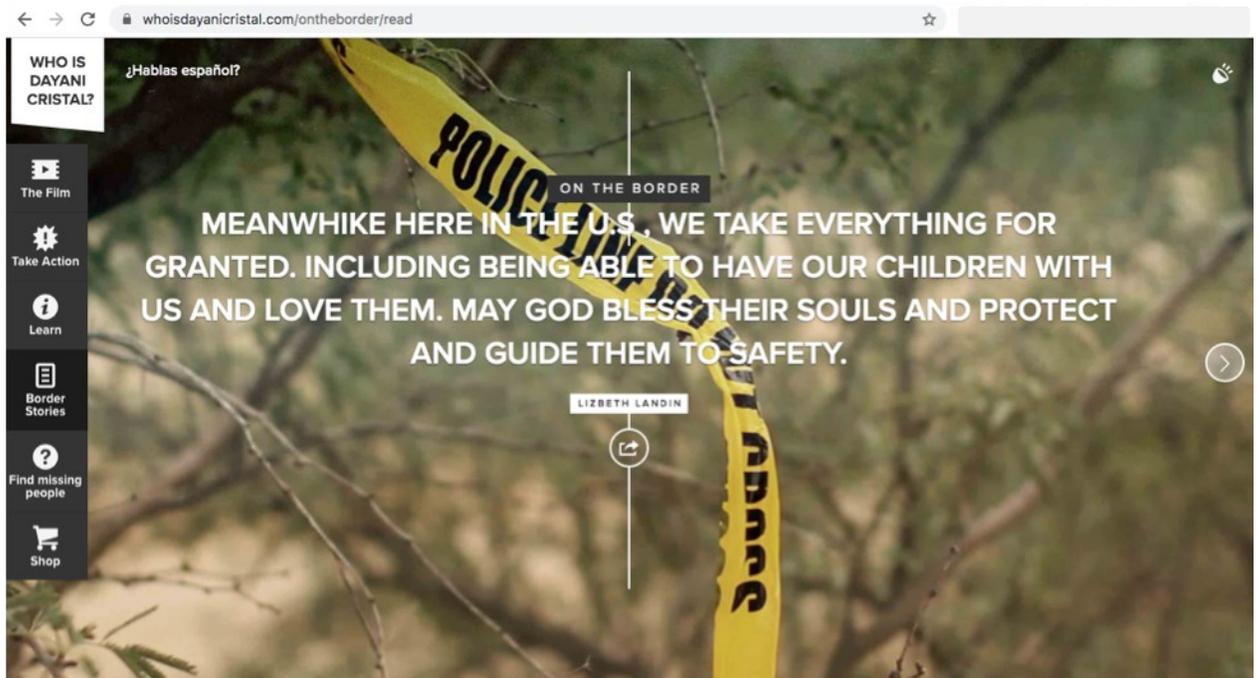
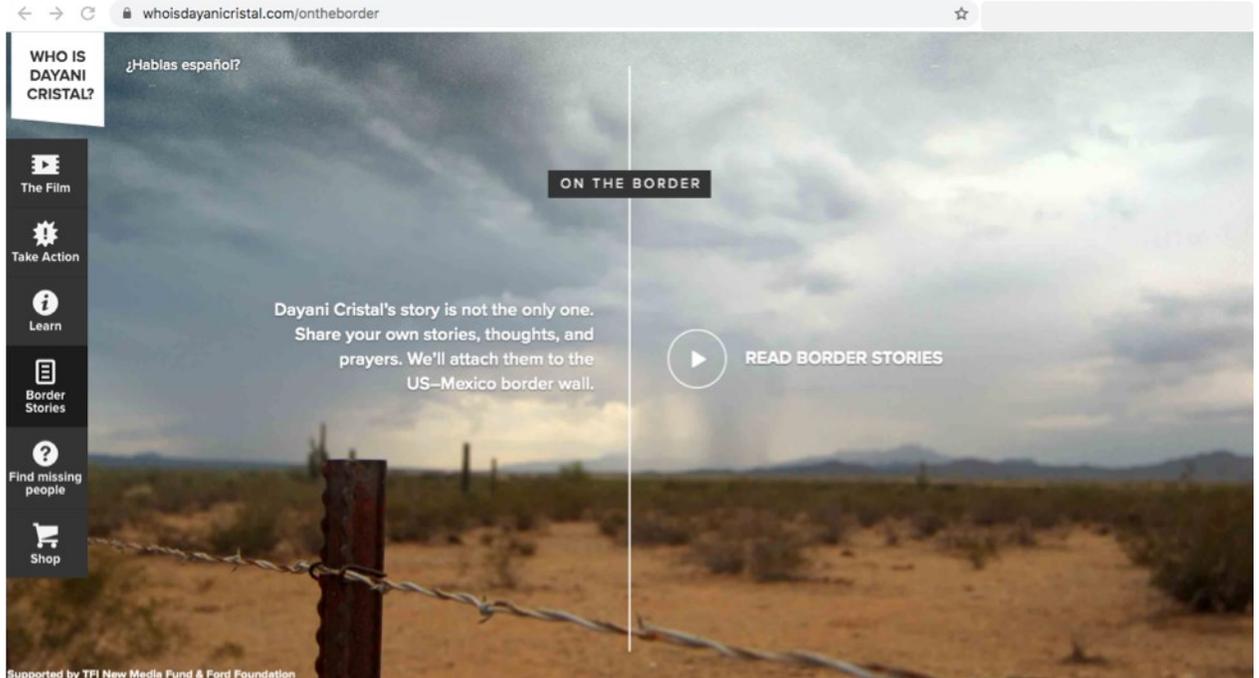


Figure 122. Who is Dayani Cristal? – Border Stories | Read border stories.

En dernier lieu, nous allons parler de la section « *Shop* » (figure 123 et 124), laquelle affiche des éléments liés au projet, tels que le film documentaire, musique, affiches, t-shirts, etc. En ce qui concerne le film, la page montre les options pour le visionner (figure 123), soit par achat ou sur diffusion en flux (*streaming*) ; ce dernier a la structure de temporalité que l'entreprise de transmission permet. Cependant, la page ne montre pas l'option de regarder *Who is Dayani Cristal ?* gratuitement sur la chaîne VIMEO de Marc Silver (Silver, 2016).

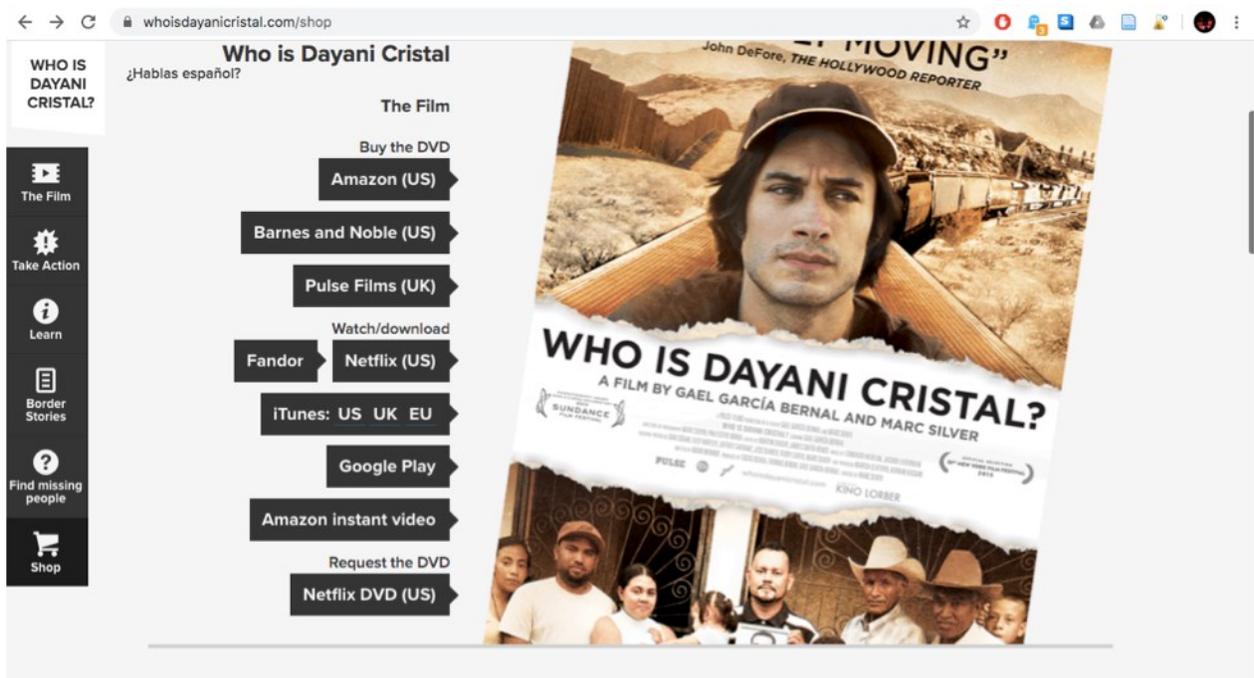


Figure 123. *Who is Dayani Cristal?* – Shop | The Film.

Finalement, il y a des caractéristiques de l'onglet « *Shop* » que je considère comme les plus intéressantes. Parmi les articles montrés, nous avons un livre interactif numérique que nous pouvons télécharger sur iTunes (figure 124) ; ce dernier est une contrainte qui limite l'accès au livre, puisque nous sommes forcés d'avoir cette application. Ce livre, *Who Is Dayani Cristal. An Examination of Modern Day Migration* (Reynolds, 2014), est un mode pour approfondir sur les enjeux de la migration à travers un livre qui demande de l'action du lecteur sur son ordinateur ou son dispositif mobile. Nous pouvons regarder des entrevues et de photos, choisir la langue

d'usage entre l'espagnol ou l'anglais, cliquer sur les hyperliens pour obtenir plus d'informations, lire des infographies et connaître le travail des membres qui ont travaillé sur ce livre ; par exemple, la graveuse et artiste numérique Favianna Rodriguez dont les composites abordent des sujets tels que la migration, les travailleurs journaliers immigrés aux États-Unis, les mères de femmes disparues à Juárez, au Mexique, etc. (Reynolds, 2014, p. xl).

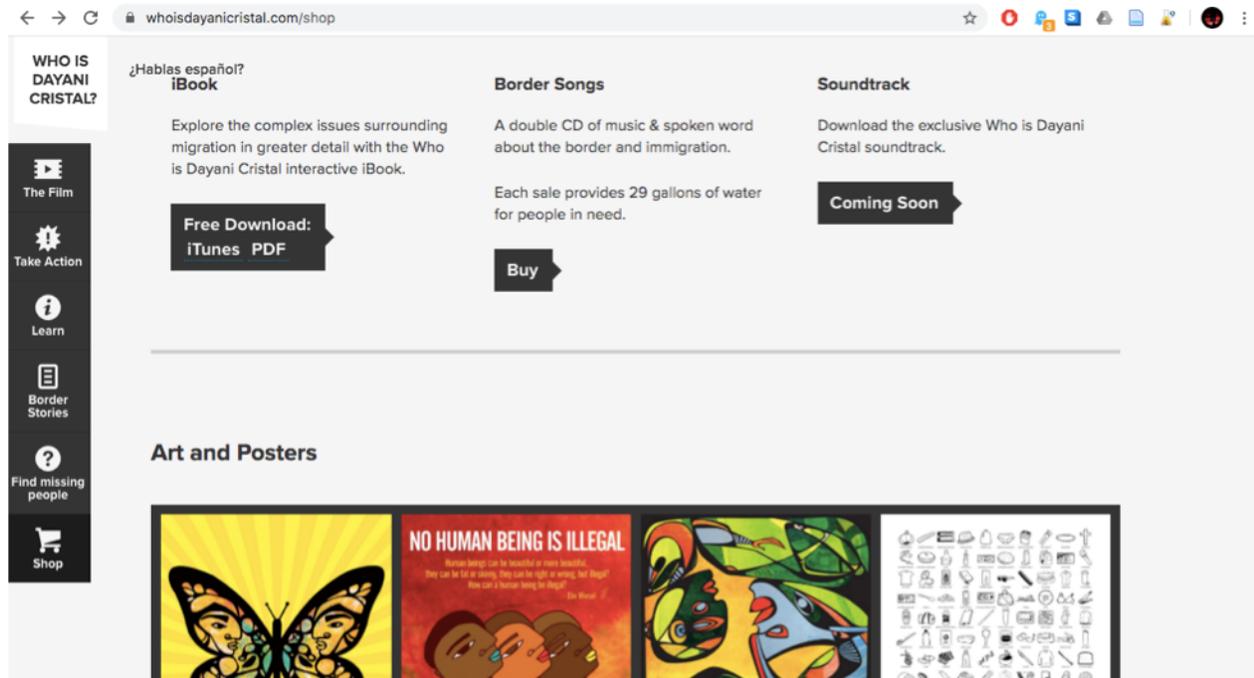


Figure 124. *Who is Dayani Cristal?* – Shop | Interactive iBook.

## 4. Chapitre – Discussion

### 4.1.1. L'ensemble transmédia

*L'i-Doc Who is Dayani Crystal ?* est un projet transmédia dont la recherche a commencé en 2009 pour projeter le film documentaire dans des festivals en 2013 et effectuer le lancement du site web en 2014 (Raftree et al., s. d., p. 8, 10) ; d'ailleurs, les courts-métrages sont disponibles sur YouTube : *The Invisibles* (Silver & García Bernal, 2010e).

Dans ce contexte, le président des États-Unis était Barack Obama du parti démocrate et, du côté du Mexique, Felipe Calderón était le président issu du parti action nationale (PAN), lequel est de droite. Même si le discours d'Obama au sujet de la migration de Latino-Américains était plus gentil que celui de Trump, nous devons nous rappeler qu'Obama, ainsi que Hillary Clinton, ont favorisé avec leurs votes le « *Secure Fence Act* » de George W. Bush approuvé en 2006 (Garrett, 2010, p. 129)<sup>94</sup>.

De sa part, Calderón, qui a été élu en 2006 après une élection compétitive et remise en question, a utilisé un discours de la guerre contre le crime comme raison d'exiger l'unité nationale (Madrazo Lajous, 2012, p. 5,6).

---

<sup>94</sup> One of the most Democratic and ethnically Hispanic regions in a red state is afflicted with one of the most hideous structures and legacies of the Bush administration and Republican-controlled Congress. The "Real ID" Act of 2005 authorized the secretary of the Department of Homeland Security (DHS) to use virtually any means possible to secure the borders of the United States, including overriding environmental and property laws ostensibly designed to prevent the federal government from imposing its will against citizens and communities without due process. Combined with the "Secure Fence" Act of 2006, the two statutes have paved the way for a 700-mile fence designed to inhibit the entry of illegal immigrants and *terrorists* through the U.S.-Mexico border by setting aside property and environmental laws carefully constructed over the years to protect the rights of the people, giving carte blanche to Secretary of Homeland Security Michael Chertoff to build the fence.

The border fence issue is extremely controversial politically and was addressed during the 2008 presidential campaign. Democratic candidates Hillary Clinton and Barack Obama both visited the University of Texas at Brownsville (UTB) and were given a tour of the area where the eighteen-foot high, concrete-based, metal pike fence was to be built. After the tour, both candidates assured university and political leaders in the lower Rio Grande Valley that they had not realized at the time when they voted for the Secure Fence Act of 2006 what it meant in terms of the effects the border wall would have on the region as the policy was implemented by President Bush and his administration.

(Garrett, 2010, p. 129).

Des deux côtés de la frontière, il y avait deux présidents qui percevaient comme des criminels ceux qui désobéissent au lieu de se pencher sur les causes qui encouragent les êtres humains à violer la loi.

Cette stratégie politique, qui vise la criminalisation des êtres humains qui cherchent une meilleure vie, est souvent remise en question dans le film documentaire. La Dre Robin Reineke, vers la minute 59:06, mentionne un plan stratégique de sécurité dans la frontière en 1994, sous l'administration de Bill Clinton, pour fermer les routes migratoires traditionnelles sûres et urbaines ; ainsi, le nombre d'agents de patrouille frontalière a augmenté dans des endroits comme San Diego, Nogales, El Paso (Silver, 2013a)<sup>95</sup>. Les conséquences de ce genre de mesures sont discutées par Dr Bruce Anderson vers la minute 59:47. Il souligne l'évidence : la migration est en baisse, les appréhensions sont en baisse, les passages à niveau sont en baisse. Ce qui n'est pas en baisse, ce sont les décès (Silver, 2013a).<sup>96</sup> Dr. Anderson, vers la minute 60:15, ajoute des statistiques pour critiquer les politiques migratoires : « nous avons atteint 200 décès en une année civile il y a environ 10 ans. [...] Maintenant, nous sommes sur le point d'atteindre les 2000, tous soupçonnés d'être des étrangers » (Silver, 2013a)<sup>97</sup>.

En considérant les données obtenues par la recherche de l'équipe de WIDC, *l'i-Doc Who is Dayani Crystal ?* cherche à jouer le rôle de projet documentaire transmédia qui donne de l'information pour sensibiliser les publics aux enjeux liés à la migration irrégulière de Centraméricains.

Afin d'atteindre son objectif, WIDC s'adresse aux publics de l'Amérique centrale, du Mexique et des États-Unis. Ainsi, la première affordance que nous pouvons noter est celle du langage. Le film documentaire, les courts-métrages et le site web permettent d'être visionnés soit en anglais soit

---

<sup>95</sup> « The Clinton Administration in 94-95 launched a strategic border and security plan to seal off the traditional and safe and urban routes of migration. The number of border patrol agents skyrocketed, I think, it was like a five-fold increase in one or two years, in places like San Diego, Nogales, El Paso. » Dr. Robin Reineke (Silver, 2013a)

<sup>96</sup> « They calculated that if they could stem the flow of migration in California and Texas, the people would not risk their lives crossing the remote parts of Arizona. But clearly they were wrong. Migration is down, apprehensions are down, crossings are down. What is not down are deaths. » Dr. Bruce Anderson (Silver, 2013a)

<sup>97</sup> « How many deaths does it take to say enough is enough? We hit 200 in one calendar year about 10 years ago. That didn't do it. We're just about ready to hit 2000, all believed to be foreign nationals. There's got to be some number where someone in Washington is going to say: we can't have this happening anymore. It upsets me and it galls me at that some numbers in some people's mind we just haven't reached it yet. » Dr. Bruce Anderson (Silver, 2013a)

en espagnol, puisqu'ils ont des sous-titres ; de cette façon, le public latino-américain et le public anglophone peuvent apprendre les contenus dans leur propre langue. Cependant, les projets audiovisuels n'ont pas l'option de *closed captions*, c'est-à-dire la version sous-titrée dans la même langue que ceux qui parlent. Les contenus qui ont cette option facilitent la compréhension par des malentendants ou simplement par ceux qui ne peuvent pas visionner le contenu en même temps que l'écouter.

Par ailleurs, le fait d'être un documentaire transmédia favorise l'expansion de la connaissance. Henry Jenkins a déjà remarqué la potentialité de chaque média à faire ce qu'il fait le mieux selon leurs spécificités afin de raconter une histoire, en tenant compte du fait que chaque production permet une consommation autonome par l'auditoire (Jenkins, 2003)<sup>98</sup>. Ainsi, les publics ont une autonomie dans l'acte de réception, soit de la série de courts-métrages, le film documentaire et le site web, car ce sont des productions qui peuvent être appréciées et bien comprises individuellement, chacune pouvant constituer aussi un point d'entrée pour approfondir l'information, puisque chaque média offre des informations différentes ou avec un niveau de détail différent, selon leurs caractéristiques.

En ce qui concerne la possibilité d'être un point d'entrée, nous pouvons souligner que si nous regardons le film *Who is Dayani Crystal ?* (Silver, 2013a) et que si nous le trouvons intéressant, nous pouvons chercher le titre sur internet pour arriver au site web qui a le même titre, et vice-versa. Le film était transmis par télévision et disponible sur Netflix aux États-Unis. Au Mexique, il était projeté dans les cinémas et dans d'autres médias, donc c'était un point d'entrée avec une certaine notoriété.

Cependant, je trouve que l'accès à la série de courts-métrages est plus compliqué si nous ne le faisons pas via le site web. Le travail du comédien Gael García Bernal à l'intérieur des courts-métrages ainsi qu'à l'extérieur favorise la notoriété qui lui a permis de recevoir le prix de Droits de l'homme par WOLA en 2011 (*Washington Office On Latin America*) (Muciño, 2011). Cela

---

<sup>98</sup> In the ideal form of transmedia storytelling, each medium does what it does best-so that a story might be introduced in a film, expanded through television, novels, and comics, and its world might be explored and experienced through game play. Each franchise entry needs to be self-contained enough to enable autonomous consumption. That is, you don't need to have seen the film to enjoy the game and vice-versa (Jenkins, 2003).

explique que la plupart des commentaires datent d'il y a 9 ans, d'autres étant d'il y a 8 ans et très peu étant récents d'il y a 5 ans. D'ailleurs, les courts-métrages sont affichés sur le site web à travers la chaîne VIMEO de *Who is Dayani Crystal?* sans l'option activée pour faire des commentaires et sans montrer les boutons ou liens pour aller à la chaîne YouTube de *The Invisibles*. Ainsi, par rapport au film documentaire, même s'il inclut du contenu des courts-métrages, ces derniers sont seulement mentionnés dans les crédits.

Nous pouvons considérer à ce sujet ce qu'Anna Wiehl appelle l'esthétique des « *converging screens* », basée aussi sur l'idée de changement de montage temporel au montage spatial de Manovich. Les écrans prennent des éléments des autres médias pour donner plus d'information <sup>99</sup>:

*[...] films and TV-programmes are trying to evoke the impression of a navigable interface: Like on web-browser and multi-windowed computer- or tablet-screens, (animated) inserts 'pop up' on our TV-screens, split-screens have become more or less established features – and this occurs not only in news or other factual programmes, but in fictional and semi-fictional productions as well. (Wiehl, 2014, p. 8)*

Cette stratégie, l'esthétique des écrans convergents, favoriserait le fait que les publics visionnent plus d'une production ; en effet, en ajoutant des icônes ou liens sur les productions audiovisuelles, les publics pourraient accéder à un des autres contenus liés au sujet traité à ce moment particulier.

À mon avis, soit à travers l'esthétique ou une autre affordance modale, les courts-métrages ne sont pas bien positionnés pour qu'on les trouve plus facilement sur YouTube et que cela favorise la discussion des voix polyphoniques ; toutefois, les vidéos sont un peu éparpillées entre YouTube, le site web de WIDC et VIMEO sans les consolider comme partie d'un même projet, sans avoir un espace qui permette de susciter des discussions.

---

<sup>99</sup> A further impact of 'converging screens' on contemporary aesthetic tendencies is certainly the remediation of so called 'database-logics'. As Manovich demonstrates, we are moving from temporal montage to spatial montage – i.e. films and TV-programmes are trying to evoke the impression of a navigable interface: Like on web-browser and multi-windowed computer- or tablet-screens, (animated) inserts 'pop up' on our TV-screens, split-screens have become more or less established features – and this occurs not only in news or other factual programmes, but in fictional and semi-fictional productions as well. (Wiehl, 2014, p. 8)

Par ailleurs, je trouve que le projet manque d'un type de gestion permettant de placer les discussions dans un même média. Par rapport à la collaboration polyphonique, Patricia R. Zimmermann et Helen De Michiel mobilisent le concept de mosaïque en tant que modèle pour voir, collecter, ancrer et organiser les connexions ouvertes des projets de nouveaux médias (Zimmermann & De Michiel, 2018b, p. 62).<sup>100</sup> Pour sa part, Sharon Daniel souligne l'importance d'unir des voix polyphoniques : « *Any adequate statement on the contemporary socio-political condition requires a polyphonic approach—a plenitude of voices speaking directly from a multitude of contexts about their own circumstances* » (Daniel et al., 2018, p. 95).

Évidemment, le projet nous permet de visionner ce qui est collecté et partagé par les publics (des expériences personnelles, des opinions, des critiques, de données), mais je trouve que le contenu des publics ne semble pas bien organisé ou bien géré. D'une part, parce que sur YouTube, certains utilisateurs demandent de l'information et personne ne leur répond ; d'autre part, sur le site web, nous pouvons trouver des contenus qui permettent de les partager sur les autres médias, mais ces contenus ont aussi des boutons Facebook pour les aimer ou faire des *Likes*.

Étant donné que l'évaluation par métriques n'est pas l'approche méthodologique de cette recherche, je n'ai pas approfondi au sujet des statistiques liées au nombre de vues ou cliques, mais j'estime important de souligner que la plupart des photos n'ont aucune mention « j'aime » ou *likes*.

Les affordances modales peuvent favoriser les discussions dans un même média, mais il n'y a pas de gestion qui permette l'engagement dans la discussion pour aller plus loin, c'est-à-dire que je n'ai pas trouvé un indice pour confirmer qu'un utilisateur est arrivé au site web après avoir vu un court-métrage, qu'un membre du public a aimé une photo prise pendant le tournage de *Who is Dayani Cristal ?* après avoir vu le film, ou qu'un utilisateur a vu le film après avoir commenté sur YouTube. La gestion de contenus numériques a besoin des ressources financières afin de soutenir une équipe qui génère des contenus constamment, ainsi que pour interagir avec les utilisateurs

---

<sup>100</sup> With each element moving and changing according to its own logic, the heterogeneity of the ecosystem reveals the arbitrariness of traditional linear and causal historical trajectories. The mosaic offers a model to see, collect, anchor, and arrange the open-ended connections that characterize the polyphonic collaborations of open space new media projects. (Zimmermann & De Michiel, 2018b, p. 62)

participants ; c'est pourquoi un projet ayant des ressources limitées ne peut pas maintenir cette continuité une fois que la production est finie.

À ce sujet, je trouve important de partager les idées d'Angela J. Aguayo à propos du travail toujours à faire sur l'engagement ainsi que l'agence du public dans l'industrie documentaire :

*Documentary has tentacles that reach far beyond the viewing experience and outside of its intended audiences. I agree that this reach is only partially controlled by human intention. But I also understand that media makers typically engage in tremendous efforts to get their work viewed, often (p.231) producing subtle and sporadic engagement. In other words, the existence of a media object is not enough; it needs to be set in motion by human history. The kinetic energy of agency is essential. Some forces of motion are bigger than others, and some networks of documentary circulation are more robust or have pathways directly tied into communities of decision makers. It is this kinetic energy of documentary produced through agency that needs further exploration. Media work usually needs to be pushed, branded, and marketed. Then, you hope, something will catch fire, taken up and circulated with a force that is uncontrolled by its initial release into the world. This kind of contagious circulation, however, is the exception, not the rule.*  
(Aguayo, 2019a, p. 5)

Alors, je considère que la gestion numérique peut constituer un moyen de favoriser le mouvement dans l'expérience humaine, comme Aguayo le propose : « *it needs to be set in motion by human history* » (Aguayo, 2019a, p. 5), au-delà de la stratégie de promotion.

Nous pouvons aussi revenir sur l'approche polyphonique de Bakhtin à ce sujet. Dans son œuvre « *The dialogic imagination: four essays* » éditée par Holquist Michael (1981), il est expliqué que le concept « polyphonique » est tiré de la terminologie musicale et que l'orchestration est le moyen de l'atteindre : « *Music is the metaphor for moving from seeing (such as in the 'novel is the encyclopedia of the life on the era') to hearing (as Bakhtin prefers to recast the definition, 'the novel is the maximally complete register of all social voices of the era')* » (Bakhtin, c1981, p. 430).

Umberto Eco (1989, p. 11)<sup>101</sup> considère aussi que l'œuvre est ouverte car elle permet le débat ouvert et invite à participer avec l'auteur. L'œuvre d'art est ouverte à un nombre illimité de

---

<sup>101</sup> Here the work is "open" in the same sense that a debate is "open." A solution is seen as desirable and is actually anticipated, but it must come from the collective enterprise of the audience. In this case the "openness" is converted into an instrument of revolutionary pedagogics. (Eco, 1989, p. 11)

lectures possibles et chacune permet de produire une nouvelle vitalité sous forme de goût, de perspective ou de performance personnelle (Eco, 1989, p. 21)<sup>102</sup>. L'*i-Doc* WIDC permet les relations entre les auteurs et les spectateurs en générant de multiples lectures. De plus, le projet construit un espace pour la polyphonie, mais les voix qui y participent ne sont pas orchestrées. Bien que les débats, les discussions, l'exposition de différentes lectures soient possibles dans WIDC, une meilleure orchestration des espaces pour les voix polyphoniques favoriserait un engagement des publics plus efficace.

Évidemment, l'orchestration de ce genre de projets pourrait être faite par un professionnel comme le gestionnaire de communauté (*community manager*) chargé de gérer les réseaux sociaux et d'assurer le flux de contenus transmédia, c'est-à-dire que le projet doit assigner une partie du budget pour conserver cette position durant le temps que la production envisage de maintenir la relation entre les publics et les contenus.

Tout d'abord, la production documentaire a besoin de financement ; donc, si les auteurs veulent gérer les voix polyphoniques afin d'encourager un engagement continu et mobiliser les contenus par les différents médias, les producteurs devront considérer une augmentation du budget, ce qui nécessite plus de compromis avec un parraineur.

Par exemple, dans le cas de WIDC, un des financeurs du projet est le Ford Foundation (Raftree et al., s. d., p. 28), dont les objectifs peuvent limiter les buts des créateurs de la production. Bill Nichols émet une critique à ce sujet, parce que les organisations ont besoin de systématiser « l'impact social » afin de mesurer le type de résultats qu'elles obtiennent pour leur

---

<sup>102</sup> We have, therefore, seen that (1) "open" works, insofar as they are *in movement*, are characterized by the invitation to *make the work* together with the author and that (2) on a wider level (as a *subgenus* in the *species* "work in movement") there exist works which, though organically completed, are "open" to a continuous generation of internal relations which the addressee must uncover and select in his act of perceiving the totality of incoming stimuli. (3) Every work of art, even though it is produced by following an explicit or implicit poetics of necessity, is effectively open to a virtually unlimited range of possible readings, each of which causes the work to acquire new vitality in terms of one particular taste, or perspective, or personal *performance*. (Eco, 1989, p. 21)

investissement (Nichols, 2016c, p. 222, 223)<sup>103</sup>. D'une part, Nichols (2016c, p. 227)<sup>104</sup> valorise le fait de savoir la façon dont le public réagit à une œuvre donnée, surtout lorsqu'il existe des possibilités de faire des ajustements ; d'une autre part, il souligne la relation entre les contraintes de financement et la liberté créative des auteurs :

*The problem arises when this becomes framed as an empirical, marketing problem, part and parcel of commodity culture, on the one hand, and when compliance with preestablished definitions and procedures becomes a requirement for funding in the first place, on the other. Filmmakers can use all the tools they can get, but to have someone's idea of social impact measurement tools thrust upon them is a gross disservice when it narrows options, diminishes priorities, and sidesteps radical visions (Nichols, 2016c, p. 227).*

Le projet WIDC formule des critiques sur les conséquences du système capitaliste, soit par les créateurs soit par les publics. En même temps, cet *i-Doc* est soutenu par le financement de partenaires qui ne peuvent pas présumer qu'ils font preuve de neutralité.

Par conséquent, WIDC a la volonté de construire une espace pour de voix polyphoniques, mais en pratique WIDC a besoin d'aller plus loin pour engager des publics, ce qui implique l'augmentation de budget, bien que le financement des projets transmédiés soit plus ponctuel. En gérant le projet constamment, il est possible d'encourager l'expérience transmédia à partir de la collaboration des auteurs dans ces espaces de discussions, non seulement en mettant des boutons à la disposition des publics, sinon en faisant partie de la mosaïque : en répondant aux questions et en clarifiant des sujets en partageant des contenus publiés sur un autre média (entrevues publiées sur le site web, d'histoires publiées sur le livre interactif, commentaires sur

---

<sup>103</sup> A third reason for my concern about the impact of the political documentary centers, ironically, on recent efforts to systematize what is called "social impact" empirically, largely by those who provide funding for social issue / social justice documentaries. Rationalized as an effort to know what kind of results they are getting for their investment, and by a desire to make impact itself more efficient and measurable, organizations like the Ford Foundation, Working Films, the Fledgling Fund, Active Voice, BRITDOC, JustFilms, the MacArthur Foundation, and others have sought to incorporate documentary filmmaking into the conceptual arena and procedural protocols of Madison Avenue, euphemistically termed the "design thinking field." (Nichols, 2016c, p. 222, 223)

<sup>104</sup> To be clear about one point: gaining a good feel for the way audiences respond to a given work, especially when there are opportunities to make adjustments, is not a bad thing. The problem arises when this becomes framed as an empirical, marketing problem, part and parcel of commodity culture, on the one hand, and when compliance with preestablished definitions and procedures becomes a requirement for funding in the first place, on the other. Filmmakers can use all the tools they can get, but to have someone's idea of social impact measurement tools thrust upon them is a gross disservice when it narrows options, diminishes priorities, and sidesteps radical visions. (Nichols, 2016c, p. 227)

YouTube). Il s'agit d'offrir des possibilités de donner plus de place à la polyphonie qui incite les publics à être mieux informés pour s'engager en ligne et hors ligne.

Ensuite, nous allons considérer les **valeurs politiques** dans l'ensemble multimodal. Le projet WIDC, en tant que campagne sociale, envisage de sensibiliser les publics sur les enjeux de la migration, ainsi que d'humaniser et universaliser ce phénomène. À ce propos, ce documentaire transmédia donne l'espace à des voix différentes : ceux qui travaillent sur l'identification de corps à la frontière, ceux qui aident des migrants pendant leurs parcours, ceux qui restent chez eux dans leurs communautés de l'Amérique centrale et, évidemment, ceux qui migrent d'une façon irrégulière afin de trouver une meilleure vie pour eux et pour leurs familles.

Dans une approche polyphonique, les *i-Docs* peuvent être utilisés de différentes manières ; l'une de celles-ci concerne une construction et un partage implicite de valeurs : le désir de célébrer la diversité et l'ouverture, et de trouver un forum de dialogue qui promeut la démocratie et le concept de la sphère publique (Aston & Odorico, 2018, p. 82).

Ainsi, par rapport au projet WIDC, nous pouvons observer que dans la participation des publics sur les espaces ouverts à ce propos, tels que la chaîne *The Invisibles* sur YouTube et la section *Border Stories* sur le site web de WIDC, il y a une résonance de diverses valeurs politiques exprimées par le projet : des utilisateurs qui parlent sur la migration irrégulière de l'Afrique vers l'Europe, des migrants qui ont vécu l'expérience de la migration irrégulière, des utilisateurs qui se sentent concernés sur la problématique de la migration en considérant leurs propres privilèges, etc.

À travers les valeurs politiques à l'intérieur du projet, ainsi que les valeurs politiques exprimées par les publics, nous pouvons trouver ce qu'Angela J. Aguayo appelle l'identification collective, ce qui permet de rejoindre ceux qui partagent les mêmes valeurs et ce qui peut être le début d'un engagement vers le changement :

*Collective identification might begin when you realize you are not alone. Or it might start when you realize you are no longer willing to see something continue. It gathers force with the recognition that something is wrong. You discover others feel as you do, and they also recognize the need to act. (Aguayo, 2019a, p. 5)*

Le documentaire transmédia WIDC permet d'unir des voix polyphoniques, celles qui partagent soit leurs connaissances scientifiques ou spécialisées, leurs expériences, leurs sentiments, leurs pensées, leurs idées, leurs solutions, etc., ce qui élargit les possibilités du projet. Nous pouvons reprendre des potentialités de la polyphonie soulignées par Sharon Daniel :

*When multiple voices speak, in a manner that is intimate and personal, collective and performative, from the same experience of marginalisation and oppression, the scale and scope of injustice are revealed. And through that revelation the viewer should recognise that the problem is societal; that it is not resolved by the narrative arch of an individual character's transcendence or failure and that she (the viewer), as a citizen, is implicated and must take on some responsibility for change.* (Daniel et al., 2018, p. 100)

Le projet WIDC fait aussi un travail de représentation de la migration ; nous pouvons nous rappeler le classement du monde à travers des médias selon des idéologies dominantes, même si ces dernières ont des contradictions internes, d'après Stuart Hall (1977, p. 59)<sup>105</sup>, comme discuté au chapitre 1. Afin de représenter la migration dans le but de trouver des solutions justes face aux décisions de l'élite politique, cet *i-Doc* utilise des ressources au-delà des voix polyphoniques. À ce sujet, nous pouvons citer certaines décisions sur l'esthétique, telles que : la musique avec des paroles et mélodies qui semblent latino-américaines ; le cadrage de migrants et leurs membres des familles posant devant la caméra avec une sorte de fierté et dignité ; le cadrage d'articles personnels qui nous conduisent sur les traces de la migration irrégulière et ses défis, etc. Ce travail de représentation aide à nous sensibiliser à la question de la migration et affirmer nos valeurs politiques par rapport au projet, et ce, en concordance avec le propos général de WIDC en tant que campagne sociale : « *The social impact campaign aimed to further humanize and universalize the migration story, while creating direct pathways to action* » (Raftree et al., s. d., p. 2).

Cependant, j'ai repéré un problème lié aux valeurs politiques, soit à travers la représentation ainsi

---

<sup>105</sup> Les médias, dans les sociétés comme les nôtres, servent à accomplir en permanence le travail idéologique essentiel consistant à «classer le monde» dans les discours des idéologies dominantes. Ce travail n'est ni simple ni conscient; c'est un travail contradictoire – en partie du fait des contradictions internes entre les différentes idéologies qui constituent le terrain dominant, mais plus encore parce que ces idéologies luttent et se disputent la domination dans le champ des pratiques et de la lutte de classes. (Hall, 1977, p. 59)

que les voix polyphoniques choisies par cet *i-Doc*.

Afin de contextualiser, nous pouvons commencer à mettre en lumière les avantages d'inclure Gael García Bernal dans WIDC. Dans le dossier de l'évaluation de l'impact de *Who is Dayani Cristal ?*, la participation du comédien García Bernal est soulignée, d'une part parce qu'il est cofondateur de Canana et Ambulante, projets liés à la production et diffusion de documentaires, ce qui a aidé à la promotion de WIDC ainsi qu'à l'engagement du public (Raftree et al., s. d., p. 22)<sup>106</sup> ; d'autre part parce que García Bernal est reconnu en tant que célébrité et activiste, il a une connaissance de la région et il a utilisé sa propre voix pour améliorer la réalité du Mexique (Raftree et al., s. d., p. 22)<sup>107</sup>.

Par ailleurs, environ 10 ans après le début de WIDC, Mexique a eu trois présidents. Dans le contexte actuel, où le Mexique est gouverné par Andrés Manuel López Obrador et les États-Unis par Donald Trump, les enjeux de la migration de l'Amérique centrale vers le nord se sont complexifiés davantage. À cet égard, je trouve que García Bernal est toujours cohérent, sa voix exprime des valeurs politiques similaires à celles du projet WIDC.

Afin d'approfondir sur cette question, je vais prendre l'exemple de la caravane des Centraméricains. Pendant des générations, le Mexique a servi de voie d'accès relativement ouverte pour les migrants sans papiers qui voulaient arriver aux États-Unis. Des dizaines de milliers de personnes ont traversé le pays chaque année, normalement sans que les autorités mexicaines leur mettent des bâtons dans les roues (Semple & McDonald, 2020)<sup>108</sup>. Cependant, la stratégie de migration du gouvernement mexicain a été conditionnée par le président Trump, qui menaçait le Mexique de tarifs et de fermeture de la frontière États-Unis–Mexique. En réponse à cette menace, au début de l'année 2020, le Mexique a commencé à sévir contre la migration

---

<sup>106</sup> This was in stark contrast to the success and focus demonstrated by Canana, Ambulante, and Mundial, organizations co-founded by Gael García Bernal which were proactive in marketing, advertising, and audience engagement. (Raftree et al., s. d., p. 22)

<sup>107</sup> The presence of a well-known celebrity actor/activist during production was an asset, as Gael was able to contribute his knowledge of the region and its politics through his own lens of decades of activism and cultural intervention, as well as his passion to use story and his own voice to shift realities in Mexico. (Raftree et al., s. d., p. 22)

<sup>108</sup> For generations, Mexico served as a relatively open thruway for undocumented migrants traveling to the United States. Tens of thousands crossed the country every year, mostly unimpeded by the Mexican authorities (Semple & McDonald, 2020).

illégal, augmentant fortement les détentions de migrants sans papiers (Semple & McDonald, 2020)<sup>109</sup>.

À ce moment-là, García Bernal a écrit sur son compte Twitter au sujet de la nécessité pour le Mexique et sa société d'agir par rapport à des enjeux qui ne sont pas encore légalisés ou régularisés (García Bernal, 2020c)<sup>110</sup>, car cette négligence entraîne une défaite constante vers l'avenir, ce qui génère la peur et l'incertitude (García Bernal, 2020b)<sup>111</sup>. Il souligne encore que personne n'est illégal, et que nous ne devons ni réprimer ni criminaliser les êtres humains qui migrent d'une façon irrégulière (García Bernal, 2020a)<sup>112</sup>.

Cependant, je trouve que le cas du Père Solalinde est un peu plus polémique. Du côté du film documentaire, par exemple, vers la minute 61:44, Solalinde considère les migrants comme des héros, non seulement parce qu'ils se battent pour leur famille, mais aussi parce qu'ils sont des héros qui se battent pour changer l'histoire aux États-Unis et au Mexique (Silver, 2013a)<sup>113</sup>. Dans le court-métrage *Goal !* vers la minute 2:41, Solalinde considère les migrants comme subversifs, puisqu'en cherchant une meilleure vie, les migrants prennent de la visibilité, leurs problèmes et leurs besoins sont mis en lumière ; de cette manière, les migrants altèrent l'ordre établi pour souligner les problématiques cachées par ce système qui, d'après Solalinde, ne permet pas à

---

<sup>109</sup> Mr. López Obrador took office in December 2018 amid a surge in migration from Central America, as thousands fled poverty, violence and government dysfunction and sought to reach the southwest border of the United States. But instead of impeding that flow, Mr. López Obrador, a lifelong populist and champion of the poor, opened the door even wider, promising work opportunities in Mexico and distributing yearlong humanitarian visas to just about anyone who applied. As he rejected what he called the enforcement-first approach of his predecessors, deportations from Mexico plummeted. But the permissiveness seemed to encourage even more migration, angering Mr. Trump, who threatened Mexico with crippling tariffs and the closure of the United States-Mexico border. In response, Mexico began cracking down on illegal migration, sharply increasing detentions of undocumented migrants. (Semple & McDonald, 2020)

<sup>110</sup> Mexico y su gobierno - hay que subrayar la diferencia - tienen/tenemos que estar a la altura de las expectativas de bondad que la propia dolorosa experiencia nos ha dado. Si actuamos ciegamente en contra de todo lo que ridículamente no ha sido legalizado y regulado (migración... (García Bernal, 2020c)

<sup>111</sup> ...drogas, entre tantas otras cosas) repetiremos la constante derrota que nos lleva a la destrucción de todo buen porvenir. Genera miedo e incertidumbre, y todo vuelve a la licuadora del corto plazo electoral (popularidad). Seamos como las personas que desinteresadamente ayudan. (García Bernal, 2020b)

<sup>112</sup> ...a los migrantes a lo largo del país. Son muchísimos y actúan de forma invisible y constante. Vamos a recibirlos. No los reprimamos ni los criminalicemos. Ninguna persona es ilegal. Seamos lo mejor que hemos sido. (García Bernal, 2020a)

<sup>113</sup> « Son héroes no solamente porque luchan por su familia, sino también héroes que están luchando por cambiar la historia en Estados Unidos y en México » Alejandro Solalinde. (Silver, 2013a)

l'autre, à l'étranger, d'exister (Silver & García Bernal, 2010i)<sup>114</sup>.

Par ailleurs, à propos de la caravane de Centraméricains, au début de 2020, Solalinde a exprimé le suivant point de vue : « les migrants ne veulent pas aller aux États-Unis, mais pour des raisons géopolitiques, ils ont l'intention de déstabiliser le gouvernement d'Andrés Manuel López Obrador » (López Morales, 2020)<sup>115</sup>. Dans ce contexte, d'après Solalinde, cette caravane en particulier est une provocation contre l'État mexicain et contre López Obrador, même si Solalinde nuance son opinion en disant : il ne changera pas sa position en tant que défenseur des droits de la personne du peuple mexicain et des migrants. Il continuera de défendre leurs droits et pour cette raison, il demande à la Garde Nationale (GN) de respecter les droits de la personne des migrants et que la GN ne dépasse jamais l'usage de la force. (López Morales, 2020)<sup>116</sup>

Ainsi, sans donner aucune évidence d'un type de manipulation des migrants centraméricains pour agir contre le gouvernement mexicain, le Père Solalinde retire à ce groupe de migrants les valeurs politiques qu'il lui avait assignées précédemment dans le projet WIDC. Dans le contexte actuel, où Solalinde est proche au président mexicain, il ne semble plus considérer les membres de cette caravane comme des héros ; les migrants irréguliers ne semblent plus être subversifs dans le but de mener à un changement positif.

En reprenant la mobilisation de la polyphonie par Judith Aston et par Stefano Odorico d'après Mikhail Bakhtin, le message d'une œuvre est le résultat d'un processus de co-création, de réflexion et de co-intervention (2018, p. 64)<sup>117</sup>. D'après leur lecture de Bakhtin, la nature

---

<sup>114</sup> « Son altamente subversivos, pero no porque lo planean, no porque tengan armas, no; sino que están subvirtiendo un orden que no permite al otro, que no permite al nuevo, al extraño. » Alejandro Solalinde. (Silver & García Bernal, 2010i)

<sup>115</sup> "Los migrantes no quieren ir a Estados Unidos, sino que por razones geopolíticas pretenden reventar al gobierno de Andrés Manuel López Obrador", declaró el religioso a EL UNIVERSAL. (López Morales, 2020)

<sup>116</sup> "En lo personal —expuso— mi actividad como defensor de los derechos humanos del pueblo mexicano y de los migrantes no cambiará. Seguiré defendiendo sus derechos y por esa razón, le pido a la Guardia Nacional (GN), que respete los derechos humanos de los migrantes y que nunca se excedan en el uso de la fuerza". [...]

"Condeno los excesos contra los migrantes, pero esta caravana es una provocación contra el Estado mexicano y en concreto contra López Obrador", aseguró. (López Morales, 2020)

<sup>117</sup> Bakhtin's concept of "polyphony" (Problems 59) is directly related to the idea of "dialogue". The message for him is the output of a process of cocreation, coreflection and cointervention, which has also been successively analysed and theorised by Roland Barthes where he writes that "a text is made up of multiple writings, drawn from many cultures and entering into mutual relations of dialogue" (148). (Aston & Odorico, 2018, p. 59-65)

dialogique des romans de Dostoïevski signifiait que différents styles sociaux étaient présentés à travers les personnages, puisque l'auteur et les personnages du roman étaient en dialogue l'un avec l'autre. Ainsi, les contextes historiques et sociaux sont des sources importantes de sens, car une personne peut parler dans différents registres en fonction du contexte de leur « énonciation »<sup>118</sup>. Ils ajoutent : « *Bakhtin explains the generation of meaning in this way as the 'primacy of context over text', and defines this process of allowing the coexistence of, and conflict between, different types of speech as heteroglossia* » (Aston & Odorico, 2018, p. 65).

Ainsi, nous pouvons comprendre qu'il y a un dialogue entre les participants WIDC ; à l'intérieur du projet, par exemple, nous pouvons considérer un dialogue entre l'activiste et comédien célèbre Gael García Bernal et l'activiste religieux Alejandro Solalinde, un dialogue cohérent avec les objectifs de *l'i-Doc*. Par ailleurs, nous pouvons reprendre le concept de « *Open work* » d'Umberto Eco qui considère que l'œuvre d'art est ouverte à un nombre illimité de lectures possibles et chacune permet de produire une nouvelle vitalité sous forme de goût, de perspective ou de performance personnelle (Eco, 1989, p. 21)<sup>119</sup>. Ainsi, nous pouvons avoir fait une lecture du projet WIDC qui pourrait être actualisée par un changement de discours par un ou plusieurs participants à l'intérieur de *Who is Dayani Cristal ?* Ce discours peut avoir comme résultat un nouveau dialogue qui n'était pas attendu par les membres de production de cet *i-doc*.

Actuellement, nous sommes dans un contexte différent où Alejandro Solalinde est proche du président mexicain. Le discours de Solalinde est actualisé d'après sa nouvelle lecture politique de la situation migratoire. Le discours divergent de García Bernal et de Solalinde dans le contexte actuel génère de nouvelles significations comme faisant partie d'une nouvelle hétéroglossie. Les

---

<sup>118</sup> Bakhtin argued that the dialogic nature of Dostoevsky's novels meant that different social styles are presented through the characters, as opposed to there being an all-pervading style dictated by the author. In so doing, he was recognising that the author and the characters in the novel were in dialogue with each other. He was also keen to stress that historical and social context were important sources of meaning, as one person can speak in different registers according to the context of their "utterance". (Aston & Odorico, 2018, p. 65)

<sup>119</sup> We have, therefore, seen that (1) "open" works, insofar as they are *in movement*, are characterized by the invitation to *make the work* together with the author and that (2) on a wider level (as a *subgenus in the species* "work in movement") there exist works which, though organically completed, are "open" to a continuous generation of internal relations which the addressee must uncover and select in his act of perceiving the totality of incoming stimuli. (3) Every work of art, even though it is produced by following an explicit or implicit poetics of necessity, is effectively open to a virtually unlimited range of possible readings, each of which causes the work to acquire new vitality in terms of one particular taste, or perspective, or personal *performance*. (Eco, 1989, p. 21)

opiniones actuales de ceux qui étaient auparavant des personnages du projet WIDC peuvent encourager de nouvelles lectures de *l'i-Doc*. Pourtant, sans la gestion de contenus, le type de participation que le public pourrait avoir dans le projet n'est pas évident.

Pour finaliser l'analyse de l'ensemble par rapport aux valeurs politiques partagées, ce qui aide à l'identification collective des problématiques dans nos sociétés, je veux seulement conclure sur l'utilisation de célébrités ou de gens reconnus pour leur travail activiste. Nous pouvons constater que dans le contexte de la production de WIDC, le fait de voir et d'écouter Gael García en tant que comédien, mais aussi en tant qu'interviewer représente un mode audiovisuel attirant pour le public. Il est un artiste et un activiste qui est cohérent avec ce qu'il dit et ce qu'il fait.

En considérant le travail de Featherstone (1995), Tania Lewis (2010, p. 583)<sup>120</sup> souligne que les célébrités sont devenues de plus en plus omniprésentes et influentes, grâce à leur popularité souvent fortement liée à leur biographie et à leur expérience. De plus, Lewis ajoute : « *it is not surprising that celebrities have in many ways taken centre stage as the 'new heroes' of contemporary consumer culture* » (Lewis, 2010, p. 583).

Durant l'analyse du mimétisme pratiqué par Gael García Bernal en jouant le rôle de migrant, j'ai pris un témoignage de ce comédien pour expliquer qu'il ne voulait pas montrer les migrants d'une manière exotique, il ne voulait pas être la célébrité qui met en lumière la souffrance des autres pour investir dans sa propre image (Osorno, 2012, p. 14)<sup>121</sup>. Cependant, nous pouvons remarquer que ce genre de travail favorise son image en tant qu'activiste et célébrité, ce qui contribue à sa notoriété dans d'autres projets dont il fait partie, tels que le festival de documentaires « Ambulante », des films en tant que comédien ou réalisateur, son activité sur Twitter, etc. La

---

<sup>120</sup> Celebrities especially have become increasingly ubiquitous and influential. As figures whose logic of identity is tied to the commercial fortunes of popular media and whose popularity is often strongly linked to the biographical and the experiential, it is not surprising that celebrities have in many ways taken centre stage as the 'new heroes' of contemporary consumer culture (Featherstone 1995) (Lewis, 2010, p. 583)

<sup>121</sup> Para la realización de *Los invisibles*, Gael tenía claro que no "exotizaría" a los migrantes, mucho menos en función de su fama como actor internacional.

—Yo había trabajado con Oxfam antes, y a cosas así solían llegar con la postura de que ellos son el hombre blanco, ya sea desenmascarando algo que está sucediendo, dándolo a conocer o aprendiendo algo para abrir su espectro mental. Por ejemplo llevaban a alguien de Coldplay a África y él como que se daba cuenta de algo, y cuando volvía, era el documental acerca de Coldplay y la realidad que se vivía en África, o de cualquier persona. (Osorno, 2012, p. 14)

participation de Gael García Bernal pourrait être contestée par le public qui percevrait alors un investissement sur son image au lieu d'une activité véritablement militante.

Enfin, l'utilisation de célébrités dans des médias audiovisuels peut constituer un mode attirant pour les publics grâce à la résonance et le rayonnement de leur travail. Cependant, les valeurs politiques des célébrités sont toujours exposées à la contestation des publics, ce qui peut devenir une distraction pour la bonne compréhension des récits et des buts de *l'i-Doc*.

#### 4.1.2. Discussion générale

Le propos de cette recherche est de comprendre les modes par lesquels *l'i-Doc Who is Dayani Cristal ?*, en tant que documentaire transmédia, favorise la collaboration polyphonique et la cocréation de sens afin que les publics s'engagent à des fins politiques.

Le projet WIDC a déjà mesuré ses résultats comme pratique adoptée par l'industrie documentaire afin de démontrer l'influence politique à leurs parraineurs. Ce résumé est disponible sur le site Web dans le fichier d'évaluation de l'impact. Ainsi, mon propos n'est pas de mesurer leur réussite, parce que celle-ci était déjà évaluée par eux-mêmes d'après leurs objectifs. Par exemple, il est évident que WIDC a mobilisé ses publics vers le changement politique parce qu'ils ont réussi à atteindre certains objectifs tels que la fondation du Centre Colibrí qui travaille à la création d'une base de données transnationale culturelle et médico-légale (Raftree et al., s. d., p. 13)<sup>122</sup>, réussite liée à un de ses trois axes, celui du « Corps à la frontière ».

D'ailleurs, nous n'avons pas la possibilité de mesurer techniquement le projet, c'est-à-dire le nombre de clics sur le site web, les traces suivies par les publics pour arriver soit au site web, à la chaîne YouTube ou à l'achat, à la visualisation ou au téléchargement du film.

---

<sup>122</sup> We were, however, able to use the film's reach to facilitate key relationships that led to the founding of the Colibrí Center for Human Rights, who are now working in earnest to set up a transnational cultural and forensics database. Originally portrayed in the film as the "Pima County Missing Migrant Project", it developed into the Colibrí Center for Human Rights, a nonprofit, nongovernmental organization (Raftree et al., s. d., p. 13)

Cela dit, en considérant le cadre de cette recherche, nous allons revenir sur les questions de recherche du début, en commençant par les questions particulières, puis la question de recherche, pour finalement donner une réponse à la question générale.

1. À travers quels moyens *l'i-Doc Who is Dayani Cristal* ? tente-t-il de construire une relation des collaborateurs en consonance ou dissonance ?

À l'intérieur du récit, nous pouvons constater que le film *Who is Dayani Cristal* ? et la série des courts-métrages *The Invisibles* rejoignent ceux qui perçoivent la migration comme un moyen pour progresser vers une meilleure vie. À ce sujet, nous pouvons écouter des témoignages de ceux qui ne criminalisent pas la migration irrégulière et qui préfèrent travailler à l'identification de corps à la frontière du côté des États-Unis, ainsi que de ceux qui sont dédiés à aider de migrants dans leur parcours par le Mexique. De même, le site web propose des entrevues qui donnent plus d'informations sur le travail dans la frontière et les enjeux au Mexique.

Ces professionnels médico-légaux, fondateurs d'abris et bénévoles collaborent afin d'atteindre des objectifs en commun, bien qu'ils soient situés dans des endroits géographiquement éloignés ou qu'ils ne se soient jamais rencontrés.

L'espace de la chaîne YouTube permet l'affichage de commentaires par le public, tout comme l'onglet de *Border Stories* dans le site web. Le premier cas est toujours ouvert à la discussion, mais le deuxième, celui du site web, est fermé. Nous pouvons constater que sur YouTube nous trouvons des idées, des opinions, des solutions et des critiques qui permettent de comprendre les différents points de vue, connaître des expériences sur la migration régulière et irrégulière, trouver de nouvelles idées en tant qu'utilisateurs, faire des échanges avec quelqu'un qui vit dans un contexte éloigné.

Cependant, sur *Border Stories*, les commentaires sont plutôt en concordance. À ce sujet, nous pouvons conclure que le manque de gestion sur YouTube laisse ouverte une discussion qui peut être constructive en mettant en lumière les différents points de vue, mais que cela peut aussi donner une voix à ceux qui cherchent la confrontation violente. Ce n'est pas le cas de *Border*

*Stories* ; dans cet onglet, nous pouvons lire des publics, en tant que collaborateurs, partageant leurs textes avec un ton respectueux, mais cela permet de n'entendre que les commentaires qui favorisent le débat.

2. Comment *l'i-Doc Who is Dayani Cristal* ? transmet-il des valeurs politiques qui permettent aux collaborateurs polyphoniques de faire la co-crédation de sens ?

La construction de valeurs politiques, la plus importante, a lieu à travers des témoignages. Nous pouvons entendre différents interviewés qui expriment leurs valeurs en ce qui concerne la recherche d'une meilleure vie, l'importance de faire partie d'une famille et d'une communauté, la déshumanisation des politiques économiques et migratoires, etc. De même, la reconstitution du parcours de Dilcy Yohan Sandres Martínez par le comédien mexicain Gael García Bernal constitue une stratégie dramatique qui met en lumière des valeurs politiques véhiculées par le rôle de Gael, telles que la camaraderie et la collaboration entre les migrants, l'activisme qui favorise leur sécurité pendant leur parcours, les dynamiques dans les communautés, etc.

Nous pouvons aussi tracer la construction de valeurs politiques à travers d'autres ressources filmiques, par exemple : les mélodies et les paroles de la musique choisie pour le montage ; les objets cadrés, tels que les symboles religieux, des objets personnels (photos, tatouages) ; le métrage qui permet de constater le mimétisme, par exemple pendant les rituels religieux ; le métrage qui met en lumière les enjeux et dangers de la migration à cause de politiques migratoires internationales ou le manque de mesures de sécurité par le gouvernement mexicain. En mettant en évidence ces valeurs, nous avons constaté la résonance sur les publics ; nous avons trouvé des commentaires similaires entre ceux exprimés par les interviewés, par les interprètes musicaux, par le comédien Gael et par les utilisateurs.

À travers les différents modes de communication de valeurs mentionnées ci-dessus, nous pouvons constater l'importance donnée à la famille, la communauté, l'amitié, la religion, la sécurité, le progrès, l'humanisation par le projet WIDC et les membres qui y participent. Ainsi, l'ensemble des composants de cet *i-Doc* favorise la construction du sens vers l'humanisation des

migrantes irrégulières et leur droit de poursuivre une meilleure vie avec des conditions justes et favorables, qui sont les droits de toute personne peu importe le statut migratoire.

3. Comment la transmédialité de *l'i-Doc Who is Dayani Cristal* ? cherche-t-elle à confronter les différences entre les politiques hégémoniques et la communauté à laquelle le projet s'adresse ?

Nous avons constaté à travers des entrevues (dans le film documentaire, dans les courts-métrages et celles affichées sur le site web) la mise en lumière des conséquences mortelles des politiques migratoires ; les interviewés ainsi que l'information affichée témoignent de l'augmentation de décès en raison de mesures plus dures à la frontière. L'augmentation de la police à la frontière et la fermeture des accès les plus sécuritaires n'arrêtent pas la migration irrégulière, mais il en résulte une augmentation des corps.

D'ailleurs, nous avons des témoignages qui soulignent l'attractivité de l'économie dans les États-Unis. Les Centraméricains tiennent un discours sur le progrès qu'ils peuvent atteindre dans les industries qui ont besoin d'ouvriers plutôt que de travailleurs professionnels. Ainsi, ils ont la tentation de prendre le risque de migrer illégalement afin d'atteindre un salaire qu'ils ne peuvent pas obtenir dans leur pays d'origine.

De même, les témoignages mettent en lumière les conséquences de l'accord de libre-échange, qui favorise les grandes compagnies, par exemple de production d'alimentation, et qui limite le progrès de petits agriculteurs et d'éleveurs. Ainsi, le travail de paysans n'a pas de possibilité d'exercer une concurrence dans le marché. La seule option qui reste pour eux est de quitter leurs terres pour faire le même travail aux États-Unis ou apprendre un nouveau métier d'ouvrier. À la fin, les options qui restent pour eux sont très limitées à cause des politiques économiques internationales.

Ce phénomène est analysé aussi par Raj Patel : « *the majority of the world's farmers are suffering. Some are selling off their lands to become labourers on their family plots. Some migrate to the cities, or even overseas* » (Patel, 2012, p. 6-7). Évidemment, il souligne la migration comme

conséquence des politiques économiques : « *From the city, it is hard to see the violence in the countryside, both physical and economic, to which rural communities have been subjected. In the city, we see the effects of rural devastation through migration, both domestic and international* » (Patel, 2012, p. 18).

Le cadrage de certains objets aide aussi à représenter ces aspirations ; nous avons vu des objets personnels tels que de casquettes et de t-shirts qui sont liés aux États-Unis, ou des poupées, comme celle d'Obama avec son slogan « *YES WE CAN* », malgré les dures politiques migratoires qu'il a mises en place.

De même, les utilisateurs participent à cette discussion sur le pouvoir. Nous avons trouvé des commentaires sur l'économie états-unienne qui bénéficie du travail accompli par des migrants irréguliers, ou encore sur la responsabilité des États-Unis sur les enjeux vécus par les Centraméricains, liés par exemple à leurs politiques économiques, leur interventionnisme sur les affaires ou conflits centraméricains ; des lois qui mettent en danger des migrants irréguliers, mais la flexibilité de la loi sur l'embauche irrégulière de main-d'œuvre par les entreprises.

Selon cette discussion, le système économique favorise évidemment ceux qui ont le pouvoir et rend plus faibles ceux qui ne le possèdent pas. Cependant, je trouve que ce genre d'opinions risque de romantiser les migrants sans papiers. Les membres de ces communautés ne sont plus reconnus comme des personnes capables d'agir avec détermination d'après leurs propres critères. Les groupes faibles n'ont pas de ressources fournies par l'État pour progresser, mais le fait de les percevoir comme des victimes sans capacité à prendre leurs propres décisions favorise une perception péjorative sur eux, car ils sont dépeints comme n'ayant pas la capacité de réfléchir pour eux-mêmes.

Un contrepoint allant à l'encontre de cette idéalisation de migrants en tant que victimes sans pouvoir d'agissements pour eux-mêmes est celui du réalisateur mexicain Amat Escalante qui traite ce sujet de manière différente dans son film *Los bastardos* (Escalante, 2008). L'auteur ne voulait pas représenter les migrants mexicains comme des personnes malheureuses et financièrement misérables. Il préférerait faire un film où les migrants sans papier n'étaient pas de simples victimes, sinon deux jeunes hommes forts et aventureux. D'après Escalante, ceux qui

osent traverser la frontière pour y travailler doivent avoir une certaine envie pour l'aventure, sinon ils ne le feraient pas. Alors, ces jeunes sont forts, vivants et aventureux, et aussi à cause de cela, ils peuvent être dangereux comme beaucoup d'adolescents. Ils sont des bâtards parce qu'ils ne sont pas dans leur patrie, donc ils ne sont pas ce qu'ils étaient avant<sup>123</sup> (La redacción, 2009).

Le film *Los bastardos* (Escalante, 2008) dévoile avec empathie les conditions de ces jeunes migrants, mais ne tombe pas dans la pitié, laquelle peut cacher des problèmes réels sur les causes de la migration. Lors de la série de projections aux États-Unis, Escalante a suscité des critiques sur son traitement de la migration par un public qui se sentait offensé, mais il a remarqué que les plus offensés étaient les Américains libéraux de gauche. D'après Escalante, ce genre de public voit le film et tente de se mettre à la place des Mexicains. Cependant, pour Amat Escalante, le film met en scène deux jeunes hommes normaux qui doivent composer avec des circonstances difficiles et qui ont une vie difficile. La vie qu'ils ont vécue les a rendus plus endurants qu'un adolescent qui a grandi dans une famille privilégiée, parce que ce type de jeunes ne va évidemment pas aux États-Unis illégalement<sup>124</sup> (La redacción, 2009).

Pour cette raison, je trouve dangereux d'idéaliser les migrants irréguliers en les dépeignant comme des victimes d'une force extérieure qui enlève leur capacité d'agir. En soulignant des témoignages qui victimisent les migrants sans papier par le projet WIDC, cela favorise aussi la discussion en ligne à ce sujet. Comme Pooja Rangan le met en relief, des pratiques documentaires développent un sentiment de priorité face à la vie en danger, le documentaire construit un sentiment d'urgence pour sauver un groupe dépolitisé ou victimisé, ce qui effectue aussi une

---

<sup>123</sup> Quería realizar una película donde los ilegales no fueran simples víctimas, aunque todos en la película son un poco víctimas, pero quería hacer un filme de dos chicos fuertes y aventureros. Creo que los que se avientan a cruzar la frontera para trabajar allá deben tener algo de aventura, de lo contrario no lo harían. Deseaba mostrar a dos jóvenes fuertes y llenos de vida a una aventura, y también por eso podrían ser peligrosos como muchos adolescentes lo son. Detalla que el título lo escogió por su significado: "Es algo que degenera de su origen o naturaleza, entonces eso para mí era importante con la película porque ellos no están en su madre patria y ya no son lo que eran antes". (La redacción, 2009)

<sup>124</sup> Los que se ofenden más son los norteamericanos de izquierda, digamos los liberales. Ven la película y se tratan de poner en el lugar de los mexicanos y dicen que estoy subrayando los estereotipos y que esto no le ayuda a los mexicanos. Más bien allá, los que están buscando esos estereotipos, los encuentran. Es más bien problema del que la esté viendo, porque para mí son chicos normales los de la película, pero se encuentran en circunstancias difíciles y vienen de una vida difícil, la vida los ha hecho más duros de lo que tal vez sería un adolescente de 18 años normal que ha crecido en una familia y todo bien. Esos obviamente no se van de ilegales a Estados Unidos. (La redacción, 2009)

sorte de discrimination en choisissant à qui donner la parole (Rangan, Story, & Sarlin, 2018, p. 198-199)<sup>125</sup>.

Nous devons rappeler aussi que la priorité sur le respect de la loi est mise aussi en lumière. Nous avons un témoignage qui souligne l'importance donnée à la loi plutôt qu'aux êtres humains. De même, parmi les utilisateurs, nous avons lu des commentaires qui demandent le respect de la loi sans considérer qu'elle peut être modifiée ou accompagnée d'autres stratégies qui bénéficient aux êtres humains en dehors du pouvoir économique.

Alors, le projet ne débat pas d'autres questions réelles telles que le fait que certains migrants irréguliers peuvent être impliqués dans des activités criminelles dans les États-Unis.

Nous ne pouvons pas assurer que ces migrants vont conserver leurs comportements du passé. En mettant en lumière cette possible nouvelle attitude, nous pouvons aussi discuter des conditions de vie qu'ils ont eues dans son propre pays et de la réalité très différente dans le nouveau pays qui les discrimine, ce qui pourrait les inciter à s'adonner à des activités criminelles.

La recherche de Carol A. Stabile consacrée aux conceptions américaines du crime et de la criminalisation met en lumière le lien entre les valeurs culturelles basées sur des codes stricts de classe, de race et de genre dans un projet idéologique (Stabile, 2005, p. 404)<sup>126</sup>. Stabile a analysé comment le privilège économique a toujours fait la différence entre la vie et la mort en matière de déviance et de punition (Stabile, 2005, p. 405)<sup>127</sup>. Ainsi, le système économique a favorisé la criminalisation des groupes marginalisés :

---

<sup>125</sup> Rangan: I am interested in how the contradictions of emergency thinking infuse contemporary documentary practices that produce a sense of urgency around endangered life. (Rangan, Story, & Sarlin, 2018, p. 198)

This trope pathologizes sex work and child labor even as it recruits non- Western children in producing humanitarian commodities that re- center Western visions of childhood innocence. My book investigates what immediations do — how they produce consensus around particular meanings of humanity, justify insidious forms of discrimination, and consolidate unspoken regimes of power, all under the aegis of the seemingly inclusive gesture of giving voice. (Rangan, Story, & Sarlin, 2018, p. 199)

<sup>126</sup> US understandings of crime and criminalization are inseparable from the wider ideological project of policing the boundaries of cultural values based on stringent codes of class, race, and gender. (Stabile, 2005, p. 404)

<sup>127</sup> Economic privilege has always meant the difference between life and death in terms of deviance and punishment. (Stabile, 2005, p. 405)

*By thus setting those particularly disenfranchised by the peculiar androcentrism of US-style capitalism against each other, crime reporting diverted attention from the actual causes and sources of social violence and created hierarchies of victimization that could be quickly mobilized in the interests of elites. (Stabile, 2005, p. 416)*

Pour cette raison, il est important aussi de discuter de la migration sous des angles différents, même ceux qui semblent ne pas favoriser les bonnes intentions des migrants. Au lieu d'être moralisateur, il faut analyser les possibles changements de vie et de valeurs une fois dans le pays d'accueil, en considérant le nouveau système économique et l'intérêt des élites.

Un des trois axes du projet WIDC en tant que campagne sociale est le droit de ne pas devoir migrer. En confrontant les actions prises par les pouvoirs hégémoniques (celui qui a le droit de mettre en place ses politiques économiques et migratoires) avec la communauté de migrants (notamment de Centraméricains qui cherchent une meilleure vie), nous pouvons réfléchir sur les mesures à développer dans les communautés locales en Amérique centrale afin que les gens ne ressentent pas la nécessité de migrer. Ainsi, la campagne sociale a défini des solutions et, dans la mesure de sa propre réussite évaluée d'après la logique des partenaires, WIDC a été capable de mettre en place leurs stratégies, par exemple la création d'un système d'accès à l'eau dans la communauté El Escanito, Honduras (Raftree et al., s. d., p. 15).

4. Comment la documentation du réel de *l'i-Doc Who is Dayani Cristal ?* cherche-t-elle à créer une communauté (en ligne et hors ligne) capable d'agir par mimétisme politique ?

Dans le projet WIDC, nous pouvons prendre les entrevues comme une ressource pour documenter le réel à travers des chercheurs, de médecins légistes, de bénévoles dans les abris, de migrants, de familles de migrants... Celles-ci témoignent de leurs expériences par rapport aux enjeux de la migration. De plus, ces témoignages sont accompagnés par des métrages qui illustrent leur travail dans leurs bureaux, dans leurs abris, dans le désert, dans le laboratoire, dans leur communauté, etc. En relatant leurs expériences, nous pouvons nous identifier à ceux-ci en

ayant de l'empathie pour eux ou en partageant leurs défis, leurs dangers, leurs deuils, leurs douleurs, leurs aspirations, leurs rêves, enfin leurs valeurs.

L'information sur le site web qui approfondit les données permet de mieux connaître les enjeux sur la migration. De même, le site web favorise la participation en reliant la page avec des organismes qui travaillent sur les problématiques montrées par le projet WIDC.

Nous pouvons considérer aussi la reconstitution dont le protagoniste est Gael García Bernal : même s'il s'agit d'une dramatisation du réel, García Bernal interagit avec des gens, ce qui donne une documentation réelle ; nous pouvons témoigner à travers Gael García, comment un migrant traverse la frontière entre le Guatemala et le Mexique ; comment un migrant apprend à monter et descendre du train connu comme « *La Bestia* » ; comment un migrant reçoit de l'aide dans les abris mexicains, la camaraderie entre migrants pendant le parcours ; les derniers pas avant de traverser la frontière entre le Mexique et les États-Unis. Bill Nichols (2016b, p. 49)<sup>128</sup> souligne la contribution des reconstitutions à une vivification de ce qu'elles représentent. Cette ressource donne l'impression d'occuper une certaine situation, d'effectuer une certaine action, d'adopter une perspective particulière visible et plus vivante. Nichols ajoute également :

*Vivification is neither evidence nor explanation. It is, though, a form of interpretation, an inflection that resurrects the past to reanimate it with the force of a desire. [...]*

*They resurrect a sense of a previous moment that is now seen through a fold that incorporates the embodied perspective of the filmmaker and the emotional investment of the viewer. (Nichols, 2016b, p. 49)*

Grâce à la documentation du réel accompagnée par la reconstitution de ce comédien et son équipe de production filmique, nous pouvons mieux comprendre les expériences, heureuses ou malheureuses, dès qu'un migrant quitte son lieu d'origine jusqu'au moment où il ou elle disparaît dans le désert états-unien. Nous pouvons nous mettre à leur place, vivre émotionnellement leurs

---

<sup>128</sup> Reenactments contribute to a vivification of that for which they stand. They make what it feels like to occupy a certain situation, to perform a certain action, to adopt a particular perspective visible and more vivid. Vivification is neither evidence nor explanation. It is, though, a form of interpretation, an inflection that resurrects the past to reanimate it with the force of a desire. [...]

They resurrect a sense of a previous moment that is now seen through a fold that incorporates the embodied perspective of the filmmaker and the emotional investment of the viewer. (Nichols, 2016b, p. 49)

expériences à travers de l'ensemble de ressources à la disposition des créateurs. À ce sujet, Nichols affirme : « *The documentary voice speaks through the body of the film: through editing; through subtle and strange juxtapositions; through music, lighting, composition, and mise-en-scène; through dialogue overheard and commentary delivered; through silence, as well as speech; and through sounds and images, as well as words* » (Nichols, 2016b, p. 40).

L'*i-Doc* WIDC va au-delà des possibilités données par le film documentaire lui-même. Le projet facilite la communication de voix par le site web, par une chaîne de vidéos, par un livre interactif des voix choisies par les créateurs (par exemple, les interviewés), mais aussi des voix de publics qui agissent pour se faire entendre grâce aux espaces à ce propos. La connaissance qui circule par les canaux de ce documentaire transmédia facilite la construction d'une communauté par les publics qui partagent déjà un bagage sur la migration, par ceux qui ne connaissent pas beaucoup à ce sujet, par ceux qui sont dans des contextes éloignés, mais remarquent les similitudes, et bien sûr, par ceux qui n'ont pas de connaissance suffisante, mais qui parlent à travers leurs préjugés.

La notion de mimétisme politique (*political mimesis*) introduit par Jane M. Gaines considère que les films incitent les spectateurs à agir parce que les documentaires concernent les problèmes de leurs contextes (1999, p. 90)<sup>129</sup>. L'action politique n'a pas de résonance avec l'auditeur si le contenu du film ne transmet pas des conditions politiques du monde du public (1999, p. 92)<sup>130</sup>.

Ainsi, plus l'*i-Doc* analyse les problèmes concernant le contexte du public, plus il est probable que le public se mobilisera vers l'action politique. L'espace ouvert par le projet WIDC permet d'interpréter les différents contextes vécus par les publics et comment ceux-ci trouvent des points en commun entre leurs propres expériences. En premier lieu, les publics agissent pour partager leurs voix, participer en discussions et débats ; en deuxième lieu, les publics assistent aux événements organisés par WIDC.

---

<sup>129</sup> Although we might not want to make a case for the radical documentary as a body genre, we still need to think the body in relation to films that make audience members want to kick and yell, films that make them want to do something because of the conditions in the world of the audience. (Gaines, 1999, p. 90)

<sup>130</sup> The reason for using the documentary to advance political goals is that its aesthetic of similarity establishes a continuity between the world of the screen and the world of the audience, where the ideal viewer is poised to intervene in the world that so closely resembles the one represented on screen. (Gaines, 1999, p. 92)

Nous pouvons conclure que les différents modes de documentation du réel de WIDC favorisent la reconnaissance de valeurs et la construction de sens par les collaborateurs, ce qui aide à nous identifier aux problématiques touchées par cet *i-Doc* transmédia. De même, les affordances du site web qui nous permet de joindre des organisations qui travaillent sur ces enjeux nous permettent d'aller beaucoup plus loin au-delà de WIDC, soit en ligne ou hors ligne.

Question de recherche :

Comment *l'i-Doc Who is Dayani Cristal ?* a-t-il cherché à mettre en pratique des collaborations polyphoniques en construisant une communication de valeurs politiques qui favorise le mimétisme politique par rapport aux enjeux de la migration ?

À travers mon analyse du projet transmédia *Who is Dayani Cristal ?*, j'ai observé la construction de valeurs par ses différents médias, les valeurs qui peuvent attirer de publics à participer politiquement aux enjeux touchés par le projet. La circulation de ces valeurs politiques, favorisées par la collaboration polyphonique, a été un moyen pour engager des publics afin d'atteindre les objectifs prévus par le projet WIDC.

De même, la multimodalité du projet permet la communication des valeurs, soit par modes visuels, sonores, textuels, ainsi que les différentes façons esthétiques de manipuler ces modes. Les modes choisis par WIDC permettent aussi aux publics de témoigner des actions politiques prises par ceux qui ont participé à l'intérieur de ce documentaire transmédia ; en partageant des valeurs politiques, ainsi que la connaissance du contexte montré, les publics peuvent sentir le besoin d'agir par le mimétisme politique encouragé à travers des écrans.

Manuel Castells (2012b, p. 5)<sup>131</sup> explique que la construction du sens de la communauté dans l'esprit des gens constitue une source de pouvoir. Ainsi, nous pouvons expliquer la construction

---

<sup>131</sup> Power is exercised by means of coercion (the monopoly of violence, legitimate or not, by the control of the state) and/or by the construction of meaning in people's mind, through mechanisms of symbolic manipulation. Power relations are embedded in the institutions of society, and particularly in the state. (...) However, the construction of meaning in people's minds is a more decisive and more stable source of power. The way people think determines the fate of the institutions, norms and values on which societies are organized. (Castells, 2012b, p. 5)

d'une communauté à travers la création du sens émergeant par la collaboration polyphonique dans *l'i-Doc*. Des gens qui ne se connaissent pas se sont rencontrés à travers *l'i-Doc*. Ces participants constituent une communauté émergente qui peut agir vers le changement politique et diminuer les injustices causées par des politiques migratoires et économiques, ce qui est mis en lumière par le documentaire transmédia *Who is Dayani Cristal ?* et discuté par les publics sur les canaux de communication de WIDC à ce propos.

Question générale :

Comment *l'i-Doc* peut-il agir comme un média d'engagement à des fins politiques à travers la collaboration polyphonique et la co-crédation de sens ?

Le propos de ma recherche est de comprendre *l'i-Doc* comme un média qui peut être un moyen de susciter l'engagement des publics envers les enjeux sociaux, un média qui favorise la mobilisation des gens qui veulent ou qui voient la nécessité de participer au changement politique au bénéfice des groupes vulnérables, ceux qui régulièrement ne sont pas entendus par les élites politiques.

À travers ma recherche et l'étude du cas choisi, je peux expliquer mes résultats par rapport à la question générale de ce travail.

*l'i-Doc* est un média qui favorise la rencontre de gens qui sont géographiquement éloignés, mais qui sont sensibles aux injustices dans un contexte donné. Ainsi, l'identification collective (Aguayo, 2019a, p. 5) unit ceux qui se sentent identifiés ou interpellés par la reconnaissance de problèmes dans leurs contextes.

L'œuvre elle-même est ouverte à un nombre illimité de lectures possibles et chacune permet de produire une nouvelle vitalité (Eco, 1989, p. 21)<sup>132</sup>. L'œuvre est ouverte aussi dans le sens qu'elle

---

<sup>132</sup> We have, therefore, seen that (1) "open" works, insofar as they are *in movement*, are characterized by the invitation to *make the work* together with the author and that (2) on a wider level (as a *subgenus in the species* "work in movement") there exist works which, though organically completed, are "open" to a continuous generation of internal relations which the addressee must uncover and select in his act of perceiving the totality of incoming stimuli. (3) Every work of art, even though it is produced by following an explicit or implicit poetics of necessity, is effectively open to a virtually unlimited range of possible readings, each of

permet le débat ouvert et invite à participer avec l'auteur (Eco, 1989, p. 11)<sup>133</sup>. Grâce à l'ouverture à la participation, *l'i-Doc* favorise la collaboration polyphonique entre les membres de la production et les publics, ce qui met en relief les valeurs partagées et donne des possibilités pour la création d'une communauté en ligne et hors ligne, une communauté encouragée à construire du sens en fonction de leur contexte à travers de leurs différents types de discours favorisant, d'après le terme de Mikhail Bakhtin, l'hétéroglossie (Aston & Odorico, 2018, p. 65)<sup>134</sup>.

Malgré la nécessité d'augmenter le budget de financement, ce qui peut conditionner la liberté de création des auteurs, à mon avis, cette collaboration polyphonique nécessite un gérant pour assurer la communication transversale du message par les différents médias de *l'i-Doc*, c'est-à-dire un gestionnaire pour identifier les publics qui veulent aller au-delà du média qu'ils sont en train de visionner, soit pour interagir avec eux, soit pour répondre à leurs questions, pour leur donner des liens par rapport à leurs préférences... *L'i-Doc Who is Dayani Cristal ?* possède certaines affordances pour conduire aux utilisateurs à travers certains éléments d'engagement dans le site web. Cependant, si nous regardons un des autres médias (film documentaire, courts-métrages), nous devons chercher sur un navigateur pour trouver des éléments d'engagement qui étaient produits autour du projet WIDC. Cette exigence pourrait être remplacée par certaines modes mieux gérés qui mettent en relation les médias et leurs publics, de manière à ce que l'expérience transmédia puisse être privilégiée.

La collaboration polyphonique favorise la co-crédation de sens dans *l'i-Doc* dans la mesure où ce projet met en relation des gens de différents origines, formations, métiers, etc., dont les valeurs ont des résonances les unes sur les autres. Dans le cas du WIDC, lorsque certains groupes ressentent leur responsabilité pour venir en aide aux migrantes, due à leur position géographique,

---

which causes the work to acquire new vitality in terms of one particular taste, or perspective, or personal *performance*. (Eco, 1989, p. 21)

<sup>133</sup> Here the work is "open" in the same sense that a debate is "open." A solution is seen as desirable and is actually anticipated, but it must come from the collective enterprise of the audience. In this case the "openness" is converted into an instrument of revolutionary pedagogics. (Eco, 1989, p. 11)

<sup>134</sup> Bakhtin argued that the dialogic nature of Dostoevsky's novels meant that different social styles are presented through the characters, as opposed to there being an all-pervading style dictated by the author. In so doing, he was recognising that the author and the characters in the novel were in dialogue with each other. He was also keen to stress that historical and social context were important sources of meaning, as one person can speak in different registers according to the context of their "utterance". (Aston & Odorico, 2018, p. 65)

économique, politique et sociale, d'autres groupes considèrent la migration, même si celle-ci est irrégulière, comme une solution pour atteindre une meilleure vie et pour aider leur famille. Ainsi, les membres de cette collaboration polyphonique s'expriment à travers des audiovisuels, du site web, des réseaux sociaux ; ainsi, en partageant des valeurs, les participants créent une communauté où ils peuvent s'inspirer entre eux pour agir à travers des pratiques de mimétisme politique en ligne et hors ligne.

Enfin, *l'i-Doc* peut constituer un moyen d'engagement en créant une communauté en ligne et hors ligne, grâce au développement des affordances multimodales qui permettent des collaborations polyphoniques, qui ouvrent des espaces de discussions qui permettent d'entendre des opinions différentes et qui ouvrent des moyens pour entendre les voix qui normalement sont minimisées par les pouvoirs hégémoniques. Ainsi, nous trouverons la création de sens à travers des valeurs qui émergent dans cet espace. De même, nous pourrions trouver des valeurs en dissonance, ce qui mettrait en lumière la nécessité de développer des stratégies pour améliorer l'information et la faire plus compréhensible, de manière que *l'i-Doc* arrive à sensibiliser et mobiliser plus de publics par rapport à ses objectifs.

## II. CONCLUSION

La production de contenus non fictionnels à travers divers médias est toujours en expérimentation et en changement constant. Pour cette raison, la méthodologie de ce travail de recherche tient compte de la base théorique de l'approche multimodale afin de prendre en considération la nature des médias constituant l'*i-Doc*.

Ce projet a visé à analyser et à mettre en lumière les caractéristiques d'un *i-Doc* à des fins de changement social. J'ai voulu comprendre les spécificités de l'*i-Doc* choisi pour explorer si, à travers leur développement émergent des valeurs politiques parmi les collaborateurs, on peut ouvrir la possibilité de construire une communauté hybride (numérique et physique) capable de s'engager dans le changement et la justice sociale.

Une des contributions de cette recherche est l'analyse des éléments à prendre en compte dans la production de contenus de cette nature en considérant les différentes significations modales qui favorisent la construction de sens. Par ailleurs, ce mémoire propose une méthodologie multimodale sur ce genre non fictionnel, qui permet de comprendre les significations qui circulent à travers les différents médias composant du projet.

Les limites sont liées à la nature de ce genre : on n'a pas la possibilité d'analyser tous les contenus créés par les producteurs ni les contenus générés par les collaborateurs (utilisateurs Web, participants dans les plans urbains, partenaires, etc.).

Dans l'approche d'Umberto Eco, l'œuvre est ouverte à un nombre illimité de lectures possibles et chacune permet de produire une nouvelle vitalité (Eco, 1989, p. 21)<sup>135</sup>. Patricia R. Zimmermann

---

<sup>135</sup> We have, therefore, seen that (1) "open" works, insofar as they are *in movement*, are characterized by the invitation to *make the work* together with the author and that (2) on a wider level (as a *subgenus* in the *species* "work in movement") there exist works which, though organically completed, are "open" to a continuous generation of internal relations which the addressee must uncover and select in his act of perceiving the totality of incoming stimuli. (3) Every work of art, even though it is produced by following an explicit or implicit poetics of necessity, is effectively open to a virtually unlimited range of possible readings, each of which causes the work to acquire new vitality in terms of one particular taste, or perspective, or personal *performance*. (Eco, 1989, p. 21)

et Helen De Michiel reprennent la théorie d'Eco en expliquant comment les relations entre performers et spectateurs génèrent de multiples lectures d'une œuvre (2018b, p. 8)<sup>136</sup>. Ainsi, grâce à l'ouverture à la participation, l'*i-Doc* favorise la collaboration polyphonique entre les membres de la production et les publics, afin de construire du sens en fonction de leur contexte à travers leurs différents types de discours favorisant, d'après le terme de Mikhail Bakhtin, l'hétéroglossie (Aston & Odorico, 2018, p. 65)<sup>137</sup>. En conséquence, les contextes des collaborateurs sont en constant changement, ainsi que l'interprétation, l'actualisation de leurs lectures et la participation sur le Web. Le projet n'a pas une fin en soi, si on considère l'ouverture de ce genre.

En tant que chercheuse, j'ai été confrontée au défi de réaliser une analyse juste. En ce qui concerne l'approche que j'adopte, ma perspective épistémique liée à mon contexte d'origine peut constituer une force pour comprendre les valeurs co-crées dans ce projet. Étant donné que je suis Mexicaine, je fais partie de la communauté ciblée et de la société qui doit s'impliquer et s'engager par rapport aux enjeux de migration abordés par cet *i-Doc*. Mon savoir implicite acquis dans le cadre de mon contexte culturel (langage, connaissance religieuse, conflits dans les territoires latino-américains, la musique) a fait partie aussi de mes « lunettes » pour observer le projet WIDC, car ma position est plutôt empathique et engagée en ce qui concerne les problématiques des migrants.

Le parcours de cette recherche a favorisé la mobilisation de mon savoir culturel dans un cadre théorique où j'ai dû me mettre en dialogue avec les auteurs, afin d'apporter des analyses

---

<sup>136</sup> Eco theorizes that relations between performers and spectators generate multiple readings of a work. Open works oscillate in a generative dialectic between the continuous and the discontinuous, the closed and open. (Zimmermann et De Michiel, 2018b, p. 8)

<sup>137</sup> Bakhtin argued that the dialogic nature of Dostoevsky's novels meant that different social styles are presented through the characters, as opposed to there being an all-pervading style dictated by the author. In so doing, he was recognising that the author and the characters in the novel were in dialogue with each other. He was also keen to stress that historical and social context were important sources of meaning, as one person can speak in different registers according to the context of their "utterance". (Aston & Odorico, 2018, p. 65)

multimodales visant la création de composants médiatiques qui engagent des collaborateurs vers le changement face aux politiques hégémoniques qui continuent à renforcer des frontières.

Finalement, ce mémoire a mis en place de nouveaux questionnements, notamment sur les possibilités d'engagement.

D'une part, les partenaires financiers peuvent être une contrainte pour la liberté des créateurs ; d'autre part, je j'estime qu'il s'avère important d'augmenter le budget pour conserver la gestion numérique afin de maintenir et inciter la participation au projet. Alors, je me demande quel moyen de financement pourrait assurer la liberté créative et la continuité de la gestion, et ce, sans susciter une polémique au sujet du projet à cause de la source du budget et du manque de neutralité des partenaires.

Un autre questionnement est lié à l'ambivalence sur la participation des célébrités. Je me pose la question si les célébrités, en tant qu'activistes, sont disponibles pour continuer le débat à travers leurs ressources médiatiques. Une fois la production est finie, les figures célèbres pourraient trouver pertinent d'utiliser sa voix pour revenir au projet quand le contexte social présente des événements liés aux enjeux touchés par la production. Je laisse ouverte cette question visant à déterminer si cette décision favoriserait la polyphonie et l'engagement vers les objectifs du projet.

Enfin, étant donné le contexte international que j'ai vécu pendant ma recherche, mon dernier questionnement se manifeste à partir de la crise sanitaire liée à la COVID-19. Judith Aston et Stefano Odorico exposent le but de leurs études du documentaire polyphonique : « *Our intention is that a systematic study of polyphony in documentary could help to stimulate dialogue and multi-perspectival understanding around conflicting ideologies and key issues of the day, including global crises such as COVID-19* » (Aston & Odorico, 2020). La crise sanitaire due à la COVID-19 a montré les différentes façons d'agir des dirigeants du monde ; des recommandations sanitaires différentes selon chaque gouvernement ; des informations de la communauté scientifique mises à jour pendant la crise. De plus, il y a la façon de comprendre ces informations par les citoyens et leurs différentes manières d'agir, soit par les informations confirmées par la communauté scientifique (même si elles évoluaient au fil du temps), soit par la désinformation causée par de

fausses nouvelles ou des théories du complot. Je remets en question la pertinence d'ouvrir un espace pour la polyphonie dans un contexte comme celui-ci. À quel degré de pertinence la pluralité de perspectives dans un espace convient-elle dans un contexte où les mauvaises décisions touchent tout le monde sans distinction, mais en particulier les groupes vulnérables ?

## Références bibliographiques

- ¿A dónde vas?* (1977). [Chanson dans la bande sonore du film « Who is Dayani Cristal? »]. Familia Marino LLC 1977. <https://play.google.com/movies?hl=es>
- ACNUR, Valdés, H., & Ricalde, M. (2016). *Murmullos de la frontera sur* [Réalité virtuelle]. <https://www.youtube.com/watch?v=X9v7wG8SzF4>
- AFP. (2019, juin 24). *15 mil elementos de la Guardia Nacional impedirán el cruce de migrantes hacia EU.pdf*. Animal Político. <https://www.animalpolitico.com/2019/06/guardia-nacional-migrantes-frontera-eu/>
- Aguayo, A. J. (2019a). Conclusion : The Documentary Commons and Conditions of Resistance. Dans *Documentary Resistance : Social Change and Participatory Media* (Oxford Scholarship Online, p. 15). Oxford University Press. <https://www.oxfordscholarship.com/view/10.1093/oso/9780190676216.001.0001/oso-9780190676216-chapter-7>
- Aguayo, A. J. (2019b). Introduction : Documentary Resistance. Dans *Documentary Resistance : Social Change and Participatory Media* (Oxford Scholarship Online, p. 30). Oxford Scholarship Online. <https://www.oxfordscholarship.com/view/10.1093/oso/9780190676216.001.0001/oso-9780190676216-chapter-1>
- Álvarez, G. (2017). *Borders* [Jeu vidéo]. [https://www.youtube.com/redirect?v=c7S-1sLVKQo&redir\\_token=hkD-](https://www.youtube.com/redirect?v=c7S-1sLVKQo&redir_token=hkD-)

suMxj6FbJtyrx0dvA9UDPB8MTU1Mjg0NjM4NEAxNTUyNzU5OTg0&event=video\_description&q=http%3A%2F%2Fwww.gonzzink.com%2Fportfolio%2Fborders

*Ambulante. Salón Transmedia.* (s. d.). Ambulante. Cine documental itinerante. Consulté 9 janvier 2019, à l'adresse <https://www.ambulante.org/programas/salon-transmedia/>

*Ambulante. Sobre nosotros.* (s. d.). Ambulante. Cine documental itinerante. Consulté 9 janvier 2019, à l'adresse <https://www.ambulante.org/nosotros/>

Aston, J., & Gaudenzi, S. (2012). Interactive documentary : Setting the field. *Studies in Documentary Film*, 6(2), 125-139. [https://doi.org/10.1386/sdf.6.2.125\\_1](https://doi.org/10.1386/sdf.6.2.125_1)

Aston, J., Gaudenzi, S., & Rose, M. (2017). Introduction. Dans J. Aston, S. Gaudenzi, & M. Rose (Éds.), *I-docs : The evolving practices of interactive documentary*. Wallflower Press.

Aston, J., & Odorico, S. (2018). The Poetics and Politics of Polyphony : Towards a Research Method for Interactive Documentary. *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, 15, 63-93.

Aston, J., & Odorico, S. (2020, août 18). *Returning to the 'new normal' – why we need multi-perspectival thinking and understanding more than ever*. Media, Communication and Cultural Studies Association. Newsletter, Three-D Issue 34. <https://www.meccsa.org.uk/nl/three-d-issue-34-returning-to-the-new-normal-why-we-need-multi-perspectival-thinking-and-understanding-more-than-ever/>

Bakhtin, M. M. (c1981). Glossary. Dans M. Holquist (Éd.), & C. Emerson & M. Holquist (Trad.), *The dialogic imagination : Four essays* (p. 423-434). University of Texas Press. <https://hdl.handle.net/2027/heb.09354>

Biemann, U. (1999). *Performing the Border* [Video essay].

- Biemann, U. (2008). Going to the Border : An Essayist Project. Dans U. Biemann & J.-E. Lundström (Éds.), *Mission Reports : Artistic Practice in the Field : Video Works, 1998-2008* (p. 13-16). Bildmuseet, Umeå University, in collaboration with Arnolfini, Bristol, UK.
- Bourdieu, P. (1981). La représentation politique : Éléments pour une théorie du champ politique. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 36-37(1), 3-24.  
<https://doi.org/10.3406/arss.1981.2105>
- Calle 35, M. (2005). *Me gustan los Yumas* [Chanson dans la bande sonore du film « Who is Dayani Cristal? »]. (La Calle) Fernando Productions Srl Edizioni Musicali (SIAE) – Planet Records. Courtesy of Planet Records. ISRC: ITF250500125. <https://play.google.com/movies?hl=es>
- Caparrós, M. (2018, avril 1). 'Carne y arena' : El arte del futuro. *The New York Times ES*.  
<https://www.nytimes.com/es/2018/01/04/carne-y-arena-el-arte-del-futuro/>
- Castells, M. (2012a). Changing the World in a Networked Society. Dans *Networks of Outrage and Hope : Social Movements in the Internet Age* (p. 218-229). Polity Press.
- Castells, M. (2012b). Opening : Networking Minds, Creating Meaning, Contesting Power. Dans *Networks of Outrage and Hope : Social Movements in the Internet Age* (p. 1-19). Polity Press.
- Court, M., Lerner, R., & Melo, S. (2014). *The Quipu Project* [Web documentary]. Quipu Project.  
<http://interactive.quipu-project.com>
- Daniel, S., Aston, J., & Odorico, S. (2018). Polyphony in Practice : An Interview with Sharon Daniel. *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, 15, 94-105.
- Daval, & Smith. (s. d.). *No hay nada mas* [Chanson dans la bande sonore du film « Who is Dayani Cristal? » recorded by M. Def]. Sony/ATV Music Publishing; Courtesy of Co-operative

Music Under licence from Universal Music Operations Ltd.

<https://play.google.com/movies?hl=es>

Eco, U. (1989). *The open work* (A. Cancogni, Trad.). Harvard University Press.

Escalante, A. (2008). *Los bastardos* [Film cinématographique]. Mantarraya Producciones, Centre National du Cinéma et de l'Image Animée.

[https://www.imdb.com/title/tt0841922/?ref\\_=ttco\\_co\\_tt](https://www.imdb.com/title/tt0841922/?ref_=ttco_co_tt)

Flanagin, J. (2015, février 9). *Donald Trump isn't funny, he's America's Marine Le Pen*. Quartz.

<https://qz.com/492601/the-reason-to-take-donald-trump-seriously-is-france/>

Frykman, J. (2016). Done by Inheritance. A Phenomenological Approach to Affect and Material

Culture. Dans J. Frykman & M. P. Frykman (Éds.), *Sensitive objects : Affect and material culture* (p. 153-176). Nordic Academy Press. 10.21525/kriterium.6

Gaines, J. M. (1999). Political Mimesis. Dans J. M. Gaines & M. Renov (Éds.), *Collecting visible evidence* (Vol. 6, p. 84-102). University of Minnesota Press.

García Bernal, G. (2020a, janvier 23). *...A los migrantes a lo largo del país. Son muchísimos y actúan de forma invisible y constante. Vamos a recibirlos. No los reprimamos ni los criminalicemos. Ninguna persona es ilegal. Seamos lo mejor que hemos sido.*

<https://twitter.com/GaelGarciaB/status/1220523623141666816>

García Bernal, G. (2020b, janvier 23). *...Drogas, entre tantas otras cosas) repetiremos la constante derrota que nos lleva a la destrucción de todo buen porvenir. Genera miedo e incertidumbre, y todo vuelve a la licuadora del corto plazo electoral (popularidad). Seamos como las personas que desinteresadamente ayudan..*

<https://twitter.com/GaelGarciaB/status/1220523620440539137>

García Bernal, G. (2020c, janvier 23). *Mexico y su gobierno—Hay que subrayar la diferencia— Tienen/tenemos que estar a la altura de las expectativas de bondad que la propia dolorosa experiencia nos ha dado. Si actuamos ciegamente en contra de todo lo que ridículamente no ha sido legalizado y regulado (migración...*  
<https://twitter.com/GaelGarciaB/status/1220523616846041089>

Garrett, T. M. (2010). The Border Fence, Immigration Policy, and the Obama Administration : A Cautionary Note. *Administrative Theory & Praxis*, 32(1), 129-133.  
<https://doi.org/10.2753/ATP1084-1806320109>

Gaudenzi, S. (2014). Strategies of Participation : The Who, What and When of Collaborative Documentaries. Dans K. Nash, C. Hight, & C. Summerhayes (Éds.), *New documentary ecologies : Emerging platforms, practices and discourses* (p. 129-148). Palgrave Macmillan.

Gaudenzi, S. (2017). User experience versus author experience : Lessons learned from the UX Series. Dans J. Aston, S. Gaudenzi, & M. Rose (Éds.), *I-docs : The evolving practices of interactive documentary* (p. 117-128). Wallflower Press.

Gaudenzi, S. (2020, octobre 21). *I-docs and Multi-Perspectival Thinking* [Séminaire en ligne]. i-Docs Community Conversations series. <http://i-docs.org/media/i-docs-and-multi-perspectival-thinking/>

Gifreu, A. (2013). *Interactive Documentary : My Favorite Latin Projects. Projects curated by Arnau Gifreu*. Docubase.Mit.Edu. <https://docubase.mit.edu/playlist/arnau-gifreu-playlist/>

Gifreu-Castells, A. (2015). El uso del documental transmedia como herramienta para el cambio social. Análisis de casos focalizados en las desigualdades de género en el siglo XXI. Dans E. Nos Aldás, Á. I. Arévalo, & A. Farné (Éds.), *Congreso Internacional Comunicación, Sociedad*

*Civil y Cambio Social. Universitat Jaume I* (p. 1154-1177). #comunicambio: Comunicación y Sociedad Civil para el Cambio Social.

Gifreu-Castells, A. (2017a). Interactive documentary aquí y ahora—Here & now : Themes and directions in South America. Dans J. Aston, S. Gaudenzi, & M. Rose (Éds.), *I-docs : The evolving practices of interactive documentary* (p. 255-271). Wallflower Press.

Gifreu-Castells, A. (2017b). Proposed methodology for studying and analysing the new documentary forms. *DOC Online - Revista Digital de Cinema Documentário, Especial dezembro 2017*, 6-42. <https://doi.org/10.20287/doc.esp17.dt01>

Gil, Y. E. A. (2020, mars 10). Que ningún Dios recuerde tu nombre. *El País*, 7.

Goffman, E. (1972). Chapitre 1. Les représentations. Dans A. Accardo (Trad.), *La mise en scène de la vie quotidienne, tome 1. La présentation de soi* (p. 25-77). Minuit.

González Guzmán, R. (s. d.). *No tengo tiempo* [Chanson dans la bande sonore du film « Who is Dayani Cristal? »]. <https://play.google.com/movies?hl=es>

González Iñárritu, A. (2017). *Carne y Arena* [Installation réalité virtuelle].

González, M. (s. d.). *Geografía del dolor*. Consulté 16 mars 2019, à l'adresse <http://www.geografiadeldolor.com/>

Gonzalez, R. (2014). *VOSE* [Web documentary]. vosedoc. <http://vosedoc.com/es>

Groody, D. G. (2009). Jesus and the Undocumented Immigrant : A Spiritual Geography of a Crucified People. *THEOLOGICAL STUDIES*, 70(2), 298-316.

Gutiérrez Acha, J., Hernanz, M., Fernández, A., Campos, M., Vallejo, C., Recio, I., & Marcos, C. (2013). *Guadalquivir* [Web documentary]. Guadalquivir. <http://lab.rtve.es/guadalquivir/>

Gutiérrez, G. (1974). The hope of liberation. *Worldview*, 17(6), 35-37.

<https://doi.org/10.1017/S0084255900024359>

Hall, S. (1977). La culture, les médias, et l'« effet idéologique ». Dans H. Glevarec, É. Macé, & É.

Maigret (Éds.), *Cultural studies : Anthologie* (p. 41-60). Armand Colin c2008.

Hughes Ramos, P. (s. d.). *Habla Español* [Chanson dans la bande sonore du film « Who is Dayani

Cristal? » recorded by P. Hughes Ramos]. Mario Palma Studios.

<https://play.google.com/movies?hl=es>

Husak, A. (2018). Exercising Radical Democracy : The Crisis of Representation and Interactive

Documentary as an Agent of Change. *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, 15,

16-32.

Hynes, G. (2014). Bakhtinian Dialogism. Dans D. Coghlan & M. Brydon-Miller (Éds.), *The Sage*

*encyclopedia of action research*. SAGE Publications, Inc.

<https://methods.sagepub.com/reference/encyclopedia-of-action-research/n28.xml>

invisiblesfilms. (2010a, novembre 8). *Los Invisibles | Cuarta Parte - ¡Gol! By Gael García Bernal*

*and Marc Silver* [Vidéo en ligne]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=CQE4F6jo7c0&t=382s>

invisiblesfilms. (2010b, novembre 8). *Los Invisibles | Primera Parte—Seaworld by Gael García*

*Bernal and Marc Silver* [Vidéo en ligne]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=WDcDOK1cnIA&t=8s>

invisiblesfilms. (2010c, novembre 8). *Los Invisibles | Segunda Parte—Seis de Cada Diez by Gael*

*García Bernal and Marc Silver* [Vidéo en ligne]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=XMrU0jelMoY&t=321s>

invisiblesfilms. (2010d, novembre 8). *Los Invisibles | Tercera Parte—Los Que Quedan* by Gael García Bernal and Marc Silver [Vidéo en ligne]. YouTube.  
<https://www.youtube.com/watch?v=p8Oo3p-UfI4>

invisiblesfilms. (2010e, novembre 8). *The Invisibles | Part 4 - Goal!* By Gael García Bernal and Marc Silver [Vidéo en ligne]. YouTube.  
<https://www.youtube.com/watch?v=FfjuI7BC698&t=1s>

invisiblesfilms. (2010f, novembre 8). *The Invisibles | Part 1—Seaworld* by Gael García Bernal and Marc Silver [Vidéo en ligne]. YouTube.  
[https://www.youtube.com/watch?v=r8WT\\_ZCUmaY&t=382s](https://www.youtube.com/watch?v=r8WT_ZCUmaY&t=382s)

invisiblesfilms. (2010g, novembre 8). *The Invisibles | Part 2—Six out of ten* by Gael García Bernal and Marc Silver [Vidéo en ligne]. YouTube.  
<https://www.youtube.com/watch?v=aOi9hoSfCLc&t=322s>

invisiblesfilms. (2010h, novembre 8). *The Invisibles | Part 3—What remains* by Gael García Bernal and Marc Silver [Vidéo en ligne]. YouTube.  
<https://www.youtube.com/watch?v=v2cEw6k9ZFM&t=305s>

Jenkins, H. (2003). Transmedia Storytelling. Moving characters from books to films to video games can make them stronger and more compelling. *Technology Review*.  
<https://www.technologyreview.com/s/401760/transmedia-storytelling/>

Jewitt, C. (2013). Multimodal Methods for Researching Digital Technologies. Dans S. Price, C. Jewitt, & B. Brown (Éds.), *The SAGE Handbook of Digital Technology Research* (Online 2015, p. 250-265). SAGE Publications Ltd. <https://doi.org/10.4135/9781446282229.n18>

- John, M., & Abboud, L. (2014, mai 25). *Far-right National Front stuns French elite with EU « earthquake »*. Reuters. <https://www.reuters.com/article/us-eu-election-france/far-right-national-front-stuns-french-elite-with-eu-earthquake-idUSBREA400CP20140525>
- Kress, G. R. (2010). *Multimodality : A social semiotic approach to contemporary communication*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203970034>
- La redacción. (2009, juillet 13). "Los bastardos", de Amat Escalante. *Proceso*. L. <https://www.proceso.com.mx/116904/los-bastardos-de-amat-escalante>
- Lewis, T. (2010). BRANDING, CELEBRITIZATION AND THE LIFESTYLE EXPERT. *Cultural Studies*, 24(4), 580-598. <https://doi.org/10.1080/09502386.2010.488406>
- Lindstrand, F. (2008). Interview with Gunther Kress. *Designs for Learning*, 1(2), 60-71. <https://doi.org/10.16993/dfl.14>
- López Morales, A. (2020, janvier 26). Migrantes quieren reventar al gobierno de AMLO: Solalinde. *El Universal*, 4.
- Los Cardencheros de Sapioriz. (s. d.). *Yo ya me voy a morir a los desiertos* [Chanson dans la bande sonore du film « Who is Dayani Cristal? » recorded by Los Cardencheros de Sapioriz, G. Salazar Vázquez, F. Elizalde García, A. Valles, & G. Chavarría Ponce]. Independent. Tumbao Collective. <https://play.google.com/movies?hl=es>
- Lovato, A., & Irigaray, F. (s. d.). *Mujeres en venta*. Consulté 16 mars 2019, à l'adresse <http://www.documedia.com.ar/mujeres/>
- Madrazo Lajous, A. (2012). *¿Criminales y enemigos ? El narcotraficante mexicano en el discurso oficial y en el narcocorrido*. Seminario en Latinoamérica de Teoría Constitucional y Política.

- Malone, S. (2015, août 21). *Mexican consulate condemns anti-immigrant attack in Boston*. Reuters. <https://www.reuters.com/article/us-usa-mexico-beating/mexican-consulate-condemns-anti-immigrant-attack-in-boston-idUSKCN0QQ1Q320150821>
- Matovina, T. (2009). Theologies of Guadalupe : From the Spanish Colonial Era to Pope John Paul II. *THEOLOGICAL STUDIES*, 70(1), 61-91.
- Minder, R. (2019a, avril 29). *Spain's Election Gives a Lift to the Left and a Warning to the Far Right*. The New York Times. [https://www.nytimes.com/2019/04/29/world/europe/spain-election-sanchez-vox.html?rref=collection%2Fbyline%2Fraphael-minder&action=click&contentCollection=undefined&region=stream&module=stream\\_unit&version=latest&contentPlacement=1&pgtype=collection](https://www.nytimes.com/2019/04/29/world/europe/spain-election-sanchez-vox.html?rref=collection%2Fbyline%2Fraphael-minder&action=click&contentCollection=undefined&region=stream&module=stream_unit&version=latest&contentPlacement=1&pgtype=collection)
- Minder, R. (2019b, août 1). *Far-Right, Anti-immigrant Vox Party Gains a Toehold in Spain*. The New York Times. <https://www.nytimes.com/2019/01/08/world/europe/spain-vox-party.html>
- Moreno Figueroa, M. G. (2011). Naming ourselves : Recognising Racism and Mestizaje in Mexico. Dans J. McLaughlin, P. Phillimore, & D. Richardson (Éds.), *Contesting recognition : Culture, identity and citizenship* (p. 122-143). Palgrave.
- Muciño, K. (2011). *Gael García Bernal, Ambulante y CEDECO Recibirán El Premio de Derechos Humanos de WOLA de 2011*. Washington Office on Latin America (WOLA). <https://www.wola.org/es/2011/07/gael-garcia-bernal-ambulante-y-cedeco-recibiran-el-premio-de-derechos-humanos-de-wola-de-2011/>
- Nichols, B. (2016a). Irony, Paradox, and the Documentary. Dans *Speaking truths with film : Evidence, ethics, politics in documentary* (p. 164-180). University of California Press.

Nichols, B. (2016b). Part I. Documentary Meets the Neighbors. The Avant-Garde and Fiction Film.

Dans *Speaking Truths with Film : Evidence, Ethics, Politics in Documentary* (ProQuest Ebook Central, p. 7-56). University of California Press.

<http://ebookcentral.proquest.com/lib/umontreal-ebooks/detail.action?docID=4700051>

Nichols, B. (2016c). Part V. Politics and the Documentary Film. Dans *Speaking Truths with Film :*

*Evidence, Ethics, Politics in Documentary* (ProQuest Ebook Central, p. 197-230). University of California Press.

<http://ebookcentral.proquest.com/lib/umontreal-ebooks/detail.action?docID=4700051>

Nichols, B. (2016d). The Terrorist Event. Dans *Speaking truths with film : Evidence, ethics, politics*

*in documentary* (p. 111-130). University of California Press.

Nichols, B. (c1981). The Cinema : Movement, Narrative, and Paradox. Dans *Ideology and the*

*image : Social representation in the cinema and other media* (p. 69-103). Indiana

University Press.

Ono, K. A., & Sloop, J. M. (2002). *Shifting Borders : Rhetoric, Immigration, and California's*

*Proposition 187*. Temple University Press.

Osorno, D. E. (2012, mars 19). *¿Qué tramaba Gael García Bernal?* Gatopardo.

<https://gatopardo.com/perfil/que-trama-el-senor-gael-garcia/>

Patel, R. (2012). Introduction. Dans *Stuffed and Starved : The Hidden Battle for the World Food*

*System* (p. 3-19). Melville House.

Pérez, R., Cabra, E., & Arcaute, R. (2011). *Latinoamerica* [Chanson dans la bande sonore du film

« Who is Dayani Cristal? » recorded by Calle 13, Totó La Momposina, S. Baca, & María

Rita]. Warner-Tamerlane Publishing Corp. (BMI), Residente Music Publisher (BMI), WB

Music Corp. (ASCAP), Visitante Music Publishing (ASCAP) and EMI Blackwood Music Inc. (BMI). All rights on behalf of Warner-Tamerlane Publishing Corp., Residente Music Publishing, WB Music Corp. and Visitante Music Publishing administered by Warner/Chapell North America Ltd. © 2010 Sony Music Entertainment US Latin LLC.  
<https://play.google.com/movies?hl=es>

*PGA Board of Directors Approves Addition of Transmedia Producer to Guild's Producers Code of Credits.* (2010).

<https://www.producersguild.org/news/news.asp?id=39637&hhSearchTerms=%22transmedia%22>

Pinel, V. (2017). Documentaire (le). Dans *Genres et mouvements au cinéma* (Nouvelle édition, p. 80-85). Larousse.

Pradier, J.-M. (2017). De la performance theory aux performance studies. *Journal Des Anthropologues*, 148-149, 287-300. <https://doi.org/10.4000/jda.6707>

Pradilla, A. (2019, juin 26). *Óscar y Valeria, el sueño migrante que se convirtió en pesadilla al cruzar el Río Bravo*. Animal Político. <https://www.animalpolitico.com/2019/06/oscar-valeria-sueno-migrante-rio-bravo/>

Pulse Films. (2014a). *Who is Dayani Cristal | On The Border*. Who Is Dayani Cristal. <https://www.whoisdayanicristal.com/ontheborder/read>

Pulse Films. (2014b). *Who is Dayani Cristal | The Film*. Who Is Dayani Cristal. <http://whoisdayanicristal.com/>

Raftree, L., Ross, K., Silver, M., & Srivastava, L. (s. d.). *Who Is Dayani Cristal : Impact Assesment*. Consulté 7 août 2018, à l'adresse <https://www.whoisdayanicristal.com/impact>

- Rangan, P., Story, B., & Sarlin, P. (2018). Humanitarian Ethics and Documentary Politics. *Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies*. Duke University Press, 33(2), 197-207.  
<https://doi.org/10.1215/02705346-6923166>
- Rea, D., González, M., & Ferri, P. (s. d.). *Cadena de mando*. Consulté 16 mars 2019, à l'adresse  
<http://cadenademando.org/index.html>
- Reynolds, S. (2014). *Who Is Dayani Cristal. An Examination of Modern Day Migration* (Interactive iBook). Lina Srivastava Consulting LLC. <https://books.apple.com/gb/book/who-is-dayani-cristal/id888047387>
- Ripoll, M., & Pram, L. (2013). *Cromosoma Cinco* [Web documentary]. Cromosoma Cinco.  
<http://www.rtve.es/cromosomacinco/>
- Saldaña, J. (2016). *Ethnotheatre: Research from page to stage*. Routledge.  
<https://doi.org/10.4324/9781315428932>
- Semple, K., & McDonald, B. (2020, janvier 24). Mexico Breaks Up a Migrant Caravan, Pleasing White House. *The New York Times*, 4.
- Silver, M. (2012). *School* [Vidéo en ligne]. Vimeo. <https://vimeo.com/58201453>
- Silver, M. (2013a). *Who is Dayani Cristal?* [Documentaire; Film cinématographique]. Pulse Films, GathrFilms, GEM Entertainment, Kino Lorber, Mundial Films, PFA Films, Synergy Cinema.
- Silver, M. (2013b, août 17). *Bodies on the Border* [Opinion | Op-Docs]. The New York Times.  
[https://www.nytimes.com/2013/08/18/opinion/bodies-on-the-border.html?\\_r=0](https://www.nytimes.com/2013/08/18/opinion/bodies-on-the-border.html?_r=0)
- Silver, M. (2016). *Who Is Dayani Cristal? (English version)*. <https://vimeo.com/marcsilver>.  
<https://vimeo.com/136622440>

- Silver, M., & García Bernal, G. (2010a). *Los Invisibles. Cuarta Parte : ¡Gol!* [Court-métrage documentaire; Vidéo en ligne]. <https://www.youtube.com/watch?v=CQE4F6jo7c0&t>
- Silver, M., & García Bernal, G. (2010b). *Los invisibles. Primera Parte : Seaworld* [Court-métrage documentaire; Vidéo en ligne]. <https://www.youtube.com/watch?v=WDcDOK1cnIA&t>
- Silver, M., & García Bernal, G. (2010c). *Los invisibles. Segunda Parte : Seis de cada diez* [Court-métrage documentaire; Vidéo en ligne]. <https://www.youtube.com/watch?v=XMrU0jelMoY>
- Silver, M., & García Bernal, G. (2010d). *Los invisibles. Tercera Parte : Los que quedan* [Court-métrage documentaire; Vidéo en ligne]. <https://www.youtube.com/watch?v=p8Oo3p-UFI4>
- Silver, M., & García Bernal, G. (2010e). *The Invisibles* [Short Films]. YouTube. <https://www.youtube.com/user/invisiblesfilms/featured>
- Silver, M., & García Bernal, G. (2010f). *The invisibles. Part 1 : Seaworld* [Court-métrage documentaire; Vidéo en ligne]. [https://www.youtube.com/watch?v=r8WT\\_ZCUmaY](https://www.youtube.com/watch?v=r8WT_ZCUmaY)
- Silver, M., & García Bernal, G. (2010g). *The invisibles. Part 2 : Six Out Of Ten* [Court-métrage documentaire; Vidéo en ligne]. <https://www.youtube.com/watch?v=aOi9hoSfCLc&t>
- Silver, M., & García Bernal, G. (2010h). *The invisibles. Part 3 : What Remains* [Court-métrage documentaire; Vidéo en ligne]. <https://www.youtube.com/watch?v=v2cEw6k9ZFM&t=>
- Silver, M., & García Bernal, G. (2010i). *The Invisibles. Part 4 : Goal!* [Court-métrage documentaire; Vidéo en ligne]. <https://www.youtube.com/watch?v=FfjuI7BC698>

Stabile, C. A. (2005). The most disgusting objects of both sexes. Gender and race in the episodic crime news of the 1830s. *Journalism*, 6(4), 403-421.  
<https://doi.org/10.1177/1464884905056812>

Trump, D. J. [Donald J. T. (2019, mai 30). *On June 10th, the United States will impose a 5% Tariff on all goods coming into our Country from Mexico, until such time as illegal migrants coming through Mexico, and into our Country, STOP. The Tariff will gradually increase until the Illegal Immigration problem is remedied,..*  
[https://twitter.com/realDonaldTrump/status/1134240653926232064?ref\\_src=twsrc%5Etfw%7Ctwcamp%5Etweetembed%7Ctwterm%5E1134240653926232064&ref\\_url=https%3A%2F%2Fwww.nytimes.com%2F2019%2F05%2F30%2Fus%2Fpolitics%2Ftrump-mexico-tariffs.html](https://twitter.com/realDonaldTrump/status/1134240653926232064?ref_src=twsrc%5Etfw%7Ctwcamp%5Etweetembed%7Ctwterm%5E1134240653926232064&ref_url=https%3A%2F%2Fwww.nytimes.com%2F2019%2F05%2F30%2Fus%2Fpolitics%2Ftrump-mexico-tariffs.html)

Vega, Y. (2015, juin 16). *Trump : Mexicanos traen crimen y drogas y son violadores*. cnn español.  
<https://cnnspanol.cnn.com/2015/06/16/trump-mexicanos-traen-crimen-y-drogas-y-son-violadores/#0>

Wiehl, A. (2014). ARTE: « One Media – Three Screens » Convergence and interactivity at its full potential? *Convergent Television(s) Political Ideas, Industrial Strategies, Textual Features and Audience Practices*.

Williamson, J. (1978). Signs address somebody. Dans *Decoding Advertisements : Ideology and meaning in advertising* (p. 40-55). Marion Boyars.

Zaret, H., & Marly, A. (s. d.). *Song of the French partisan* [Chanson dans la bande sonore du film « Who is Dayani Cristal? »]. Published by Universal / MCA Ltd.  
<https://play.google.com/movies?hl=es>

Zimmermann, P. R. (2017). i-docs : The Evolving Practices of Interactive Documentary. *Afterimage*, 45(1), 24.

Zimmermann, P. R., & De Michiel, H. (2018a). *Open Space New Media Documentary : A Toolkit for Theory and Practice*. Routledge.

Zimmermann, P. R., & De Michiel, H. (2018b). Polyphonic Collaborations. Dans *Open Space New Media Documentary : A Toolkit for Theory and Practice* (p. 57-78). Routledge.

Zimmermann, P. R., & De Michiel, H. (2018c). Why Open Space? Dans *Open Space New Media Documentary : A Toolkit for Theory and Practice* (p. 1-16). Routledge.

## Annexe I : description des récits

### Annexe I.I « SEAWORLD. Part 1 » ou « SEAWORLD. Primera parte »

Le premier court-métrage, *Seaworld* (Silver & García Bernal, 2010f), dont le titre est le même dans la version en espagnol (Silver & García Bernal, 2010b), est focalisé sur les expériences dangereuses vécues par des migrants dans leur parcours pour le Mexique, ainsi que leurs motivations pour arriver aux États-Unis.

Le récit de ce premier court-métrage se déroule dans le sud du Mexique en avril 2010 d'après le sous-titre ; les participants sont enregistrés dans le contexte d'un abri pour migrants. Nous pouvons comprendre qu'il s'agit d'un abri depuis le début de la vidéo à travers des images montrant des hommes en train de se reposer sur le sol ; vers la fin de la vidéo, nous pouvons confirmer cette interprétation grâce à la voix du narrateur Gael García Bernal qui parle explicitement au sujet des abris de migrants.

Parmi les interviewés, nous pouvons remarquer des migrants et quelqu'un qui semble être un activiste ; dans le premier cas, parce qu'ils parlent de « nous » les migrants, les dangers auxquels « nous » devons faire face, ce dont « nous » avons besoin, etc. ; le deuxième cas, parce qu'il discute des histoires de migrants dont il a entendu parler, il raconte des expériences des autres, des migrants ; puis il critique les actions du gouvernement mexicain, leurs omissions, ainsi que la relation des autorités avec les réseaux criminels.

Un groupe de personnes est interviewé par Gael García Bernal ; le déroulement semble tranquille, avec de la confiance puisque nous pouvons les voir en train de rire ; une petite enfant, un homme et une femme adultes discutent dans cette scène ; grâce à la voix du narrateur Gael García Bernal et des images, nous confirmons qu'ils font partie de la même famille.

Nous pouvons remarquer certains éléments esthétiques récurrents. Une décision esthétique est le cadrage semblable à celui de photographies fixes : les gens, presque immobiles, sont cadrés pendant qu'elles regardent la caméra. La plupart de personnes sont des hommes, mais nous

pouvons voir une femme ; de plus, un groupe de personnes âgées est montré, groupe auquel nous pouvons assigner le rôle de bénévoles, parce qu'elles ne semblent pas avoir le même âge que les autres pour faire ce genre de voyage. Un autre élément visuel important, esthétiquement parlant, est le cadrage des articles personnels, tels que des jeans, t-shirts, bottes de cowboy, vêtements en train de sécher à l'extérieur. Il s'agit d'une scène que je trouve importante, parce que nous voyons cadrées une paire de bottes attachées à une bouteille à plastique vide à côté d'une chemise et un jean roulés. J'accorde de l'importance à cette ressource visuelle parce que cette image est utilisée pour illustrer la page d'accueil de la chaîne YouTube *The Invisibles*, alors le contenu de cette image revêt une forte signification puisqu'il a été pris dans un abri et cela représente un moment de repos d'un migrant qui a essayé d'être préparé pour un long et sec parcours. Par ailleurs, même si nous pouvons supposer que le tournage n'a pas été manipulé ou qu'une scénographie a été créée, j'estime important de remarquer des éléments religieux (Jésus sur la croix et Notre-Dame de Guadalupe, connue aussi comme la « *Virgen Morena* ») cadrés dans certaines scènes.

Pour arriver à la conclusion, le court-métrage montre visuellement le travail des bénévoles pour donner des aliments aux migrants dans l'abri. Cette séquence visuelle est accompagnée de l'explication de Gael García Bernal à propos des efforts de ces bénévoles, ainsi que des expériences vécues par les migrants dans ces endroits.

### **Annexe I.II « Six out of ten. Part 2 » ou « Seis de cada diez. Segunda parte »**

Le deuxième court-métrage, *Six out of ten* (Silver & García Bernal, 2010g) ou *Seis de Cada Diez* (Silver & García Bernal, 2010c) dans la version espagnole, se concentre sur les expériences dangereuses vécues par les migrants, notamment par les femmes.

Ce court-métrage situé aussi au sud du Mexique en avril 2010 montre des entrevues qui racontent les dangers dans le parcours du Mexique, ainsi que des expériences vécues par des femmes migrantes. La plupart des participants interviewés ont été enregistrés près de voies ferrées et d'une zone d'ordures.

Par rapport à l'enregistrement dans l'emplacement des voies ferrées, nous pouvons entendre l'entrevue de Gael García Bernal avec un groupe de trois femmes ; la conversation se déroule notamment avec une de ces migrantes. Quand les femmes parlent de leur peur du kidnapping pendant le parcours du Mexique, nous voyons des images de l'aire d'ordures. Cette décision de montage souligne métaphoriquement les expériences indésirables auxquelles ces femmes peuvent faire face, mais aussi une réalité : les femmes pourraient faire partie de cette aire de déchets si les criminels les veulent de cette façon. Pendant un fragment sans dialogue, nous pouvons regarder de gens en train de laisser des ordures et aussi des oiseaux de proie en train de profiter des déchets.

Un autre tournage sur la voie ferrée montre le témoignage d'un homme qui raconte les expériences de migrants ; il n'est pas un migrant, parce qu'il parle des dangers qu'eux (les autres) doivent surmonter au Mexique. Quand il énumère les dangers, tels que l'extorsion, les vols, les viols, le kidnapping, etc., nous voyons, encore une fois, l'aire de déchets. Plus tard, il nous parlera des actions criminelles qui se produisent sur les voies ferrées et l'aire d'ordures pendant que des images de ces endroits défilent.

Gael García Bernal, en tant que narrateur, expose des statistiques au sujet de femmes qui souffrent d'abus sexuel au Mexique : six sur dix. Pendant que nous entendons ce chiffre, nous voyons une femme à côté d'un homme, les deux posant face à la caméra. Cette femme est cadrée en gros plan, elle ne parle pas, mais nous entendons le témoignage d'une femme qui raconte son expérience d'abus sexuel. Nous pouvons supposer que la voix appartient à la femme de l'image ; ou simplement, la vidéo nous offre le visage d'une migrante pour nous faire penser à la victime de viol.

Nous pouvons remarquer un autre moment où l'aire d'ordures prend de l'importance. Pendant le témoignage d'une psychologue bénévole (nous sommes au courant de cette information grâce à la présentation que Gael García Bernal fait à son sujet), nous voyons l'aire d'ordures quand nous écoutons l'histoire de viol vécu dans cet endroit par une femme, ainsi que du vol dans le groupe de migrants dont elle faisait partie. Ensuite, la voix hors champ de la psychologue parle des

mesures prises par les femmes migrantes adultes et jeunes pour ne pas tomber enceinte ; nous voyons encore la zone de déchets.

Pour conclure, le court-métrage montre un dernier témoignage d'une des femmes sur les voies ferrées. Elle exprime ses raisons pour faire le voyage vers les États-Unis. Ce court-métrage commence et se termine avec la même femme, qui nous fait part de ses problèmes, ses motivations et ses buts.

### **Annexe I.III « What Remains. Part 3 » ou « Los que quedan. Tercera parte »**

Le troisième court-métrage, *What Remains. Part 3* (Silver & García Bernal, 2010h) ou *Los que quedan. Tercera parte* (Silver & García Bernal, 2010d) pour la version espagnole, est dédié aux familles qui restent chez elles en attendant les membres de leur famille qui sont partis vers les États-Unis.

Ce court-métrage situé au Salvador en avril 2010 montre des entrevues menées auprès de personnes centraméricaines qui sont disparues après avoir quitté leur pays pour aller aux États-Unis.

La première entrevue commence avec le témoignage d'une femme âgée qui est en train de faire du jardinage. Elle avoue que cette activité l'aide à ne pas penser aux chagrins. Ensuite, la vidéo montre une scène où nous écoutons la voix hors champ de cette femme parlant de sa tristesse liée à la disparition de son fils ; nous regardons deux filles et une femme adulte qui posent face à la caméra. Nous confirmons dans la scène suivante qu'elles sont les filles de son fils disparu ; cela nous invite à supposer que l'adulte est la mère des filles, ainsi que la femme du manquant. Encore une fois, nous entendons la voix hors champ de la femme âgée, mais dans ce cas-ci elle est cadrée par un gros plan ; ainsi, nous voyons minutieusement ses expressions pendant que nous écoutons son témoignage hors champ affirmant qu'elle a toujours de l'espoir. C'est sa voix qui parle d'espoir, mais son visage qui reste silencieux communique sa tristesse.

Lorsque nous voyons la femme âgée et la femme adulte tenant la photo du disparu posant face à la caméra, Gael García Bernal, en tant que narrateur, met en lumière le fait qu'il s'agit d'une

famille centraméricaine parmi tant d'autres qui ne savent pas où sont leurs membres de familles : leurs migrants disparus.

Le court-métrage montre un deuxième cas. Nous voyons des photos de corps et de dossiers sur un bureau du consulat du Salvador en Chiapas, au Mexique, pendant que nous écoutons la voix hors champ d'une femme qui parle du rêve de migrants, lequel devient un rêve de terreur pour eux-mêmes, ainsi que pour les familles qui les attendent. Plus tard, nous verrons aussi le même style de cadrage : la femme qui nous a parlé est accompagnée d'une fille et d'un homme âgé posant face à la caméra en tenant la photo d'un homme. À travers le témoignage de cette femme, nous comprenons que cet homme est son frère tué par des criminels au Mexique.

Nous allons écouter encore une fois la voix hors champ de cette deuxième femme : elle nous parle du manque de sensibilité des criminels en considérant leurs façons d'assassiner. Pendant que nous l'entendons, une série de photos d'hommes et de femmes défilent, ceux-ci lisant des textes au sujet de proches disparus.

Ensuite, nous passons à la dernière scène, dans laquelle un garçon de 16 ans, d'après la narration de Gael García Bernal, nous montre les lieux où des corps non réclamés sont enterrés dans la fosse commune. D'après la logique du court-métrage, même si au début nous avons eu l'information géographique du Salvador, je suppose que cette fosse est située au Chiapas, qu'il s'agit de corps de migrants sans identification qui restent dans une fosse commune en raison du manque de politiques d'identification de migrants par le gouvernement du Mexique. Cette scène, à mon avis, met en lumière la normalisation de corps disparus par rapport au manque de sensibilisation : nous avons déjà entendu la femme du Salvador parlant du manque de sensibilité des criminels, ensuite nous voyons un garçon discutant, sur un ton de voix normal, au sujet d'une fosse commune pleine de migrants, dont les familles les attendent chez eux.

#### **Annexe I.IV « Goal! Part 4 » ou « ¡Gol! Cuarta parte »**

Le quatrième et dernier court-métrage, *Goal!* (Silver & García Bernal, 2010i) ou *¡Gol!* (Silver & García Bernal, 2010a) pour la version espagnole, raconte principalement les efforts des abris pour donner un coup de main aux migrants dans leur parcours vers les États-Unis.

Ce court-métrage dont l'action se déroule au sud du Mexique en avril 2010, d'après les sous-titres, montre des images de personnes blessées en train de recevoir de l'aide médicale, ainsi que des entrevues menées auprès de fondateurs d'auberges.

La première séquence du court-métrage est un montage qui alterne entre des images d'un homme en train de recevoir des soins médicaux, dans une salle où nous pouvons regarder la présence d'un homme habillé comme un père catholique, et des images surexposées d'un train qui abrite des gens au-dessus des wagons ; pour cette raison, nous pouvons supposer qu'il s'agit du train connu comme « *La Bestia* », lequel a une route depuis le sud du Mexique. La surexposition de cette série d'images sur « *La Bestia* » semblait donner la signification d'un rêve ou d'un souvenir ; nous établissons ainsi un lien entre les blessures du patient et le train comme le contexte où ces blessures ont eu lieu.

Ensuite, nous entendons l'entrevue d'une femme qui parle de son soutien émotionnel vers les blessés. Nous continuons à l'écouter hors champ, pendant nous regardons un patient qui pose devant la caméra ; ensuite, il est de profil et le cadrage est focalisé sur son tatouage. La femme nous parle de l'admiration qu'elle entretient pour le courage de ces migrants, en même temps que nous regardons un homme qui est assis dans un fauteuil roulant en feuilletant un livre.

La voix hors champ de Gael García Bernal, en tant que narrateur, nous présente cette femme comme étant Olga Sánchez Martínez, la fondatrice de l'auberge « Albergue de Jesús, el Buen Pastor », ainsi que le *Padre* Alejandro Solalinde, le père que nous avons regardé dans la première séquence. Pendant que nous entendons parler du travail de Madame Olga et du Père Solalinde, des images de gens blessés en train d'être guéris défilent.

Le Père Solalinde est interviewé dans une salle à manger qui semble faire partie d'un abri. Ensuite, nous entendons son témoignage hors champ pendant nous regardons une séquence de vidéo :

dans l'emplacement de voies ferrées, hommes et femmes sont en train de poser devant la caméra ou en train de faire des activités quotidiennes : des gens posant devant la caméra avec un mur en derrière, des hommes regardant un match de soccer entre Barcelona et Inter, et soudain ils crient « *jgol!* » ; nous supposons qu'ils célèbrent un but, même si aucune équipe n'est latino-américaine.

Gael García Bernal et le Père Solalinde conversent dans un emplacement à l'extérieur. Cette scène alterne avec des images de « *La Bestia* » ; ils parlent de ce qu'ils ont appris grâce au fait d'être en contact avec les migrants.

Encore, nous voyons un montage alterné entre hommes posant devant la caméra avec un mur en derrière et des images de « *La Bestia* ». Durant cette séquence, nous écoutons Gael García Bernal exprimer son admiration envers la clarté de leur but (il parle d'« eux »). Je veux remarquer la signification du montage de cette séquence : « eux » sont les migrants, nous écoutons parler d'« eux » en même temps que nous voyons des gens voyageant au-dessus des wagons de train, dont le but est d'arriver aux États-Unis est une métaphore avec le match de soccer et leur cri de « *jgol!* » en espagnol (« *goal!* » à l'anglais), c'est le but qui les réunit, c'est l'objectif qui les incite à faire partie de la même équipe sans égard à leur nationalité.

Pour conclure, le court-métrage montre « *La Bestia* » en mouvement pendant que nous écoutons Gael García Bernal, en tant que narrateur, parler des différents genres de flux dans la vie et du manque de politiques dédiées à protéger les migrants.

## **Annexe I.V « Who is Dayani Cristal? » ou « ¿Quién es Dayani Cristal? »**

### ***Gael García Bernal et le migrant Yohan***

Tout d'abord, le film *Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a) commence par faire entendre la voix hors champ de Gael García sur l'écran noir. Il prononce la prière du migrant. Ensuite, nous voyons de gros plans sur différentes parties de Jésus sur la croix pendant que la voix de Gael García Bernal continue la prière. Par la suite, nous voyons García Bernal avec un petit livre ; ce montage nous

fait penser qu'il est en train de prier en lisant ce livre. Une voix hors champ appelle Yohan ; García Bernal réagit comme s'il était ce Yohan. García Bernal porte une casquette rouge, de pantalons beiges, un t-shirt noir et un sweat à capuche noire. Ainsi, depuis la première scène, nous comprenons que García Bernal va jouer le rôle de Yohan et qu'il va toujours avoir un élément religieux avec lui ou autour de lui.

Gael García Bernal, en tant que Yohan, est conduit vers la frontière du Mexique et les États-Unis. Lui ainsi que d'autres migrants reçoivent des explications concernant la manière de traverser la frontière.

Plus tard, nous allons voir un montage d'un témoignage au Honduras alternant avec Gael García Bernal (portant le t-shirt noir, les pantalons beiges, les basquets noirs avec lignes blanches, la casquette rouge et son sac à dos noir) en train de marcher dans la rue d'un petit village, qui semblait le départ du parcours du comédien. À partir de cette scène, nous sommes dans le commencement du voyage de García Bernal en jouant le rôle de Yohan.

Plus tard, nous arrivons au Guatemala. Nous allons voir la gare de bus à Coatepeque, d'après les sous-titres. Nous écoutons de la musique reggaeton, la chanson « *Me gustan los Yumas* » (Calle 35, 2005), pendant la transition des scènes. L'emplacement comporte des éléments de sons très variés et il est plein de couleurs différentes partout : les bus, la nourriture, de fruits, de jouets, un jouet en peluche d'Obama avec le slogan « *YES WE CAN* ». Gael García Bernal prend un moment pour écouter attentivement un homme qui interprète une chanson (*¿A dónde vas?*, 1977) dans un local de vente de légumes.

Postérieurement, nous voyons le trajet à l'intérieur d'un bus en écoutant la chanson « *Habla español* » (Hughes Ramos, s. d.). Gael García Bernal établit une conversation avec un homme qui a aussi l'objectif d'arriver aux États-Unis. La voix de narrateur de García Bernal admet que les gens qu'il trouve acceptent parfois de jouer dans la fiction pour reconstituer le personnage en partageant de vraies expériences personnelles.

Gael García Bernal, en jouant le rôle de Yohan, arrive à la frontière du Guatemala et du Mexique, dans la rivière Suchiate. Dans cet emplacement, nous écoutons un homme en train de prononcer un sermon religieux sur les pécheurs et le pardon ; des gens lui donnent de l'argent. Nous pouvons

voir dans ce contexte, la négociation pour traverser la rivière dans des radeaux. García Bernal fait partie d'une négociation amicale, qui comprend même des blagues.

Gael García Bernal, déjà du côté de territoire mexicain, joue l'expérience d'un migrant centraméricain qui doit changer son argent pour des pesos mexicains ; il réfléchit sur les besoins économiques d'un migrant, ainsi que leurs dépenses et leurs risques.

García Bernal est dans une salle de billard et regarde la télévision ; celle-ci montre des nouvelles à propos de migrants sans papiers qui sont trouvés morts sur le territoire du Mexique.

Plus tard, nous voyons des images de la ville Arriaga, dans l'État mexicain du Chiapas. La voix de narrateur de García Bernal nous introduit sur la prise du train « *La Bestia* ». Dans cet emplacement, Gael García Bernal reçoit des explications sur la manière de monter et quitter le train pendant celui-ci est en mouvement.

Gael García Bernal est finalement au-dessus de « *La Bestia* » : sa voix, en tant que narrateur, nous fait part de ses sentiments provoqués par cette grande et puissante machine. Postérieurement, García Bernal va rejoindre un groupe de migrants qui lui offre un morceau de melon d'eau. Le montage de cette conversation, où ils partagent leurs expériences sur leur parcours vers les États-Unis, alterne avec les témoignages pris au Honduras sur les dangers de la migration. Toujours au-dessus de « *La Bestia* » Gael García Bernal accompagne la chanson « *No tengo tiempo* » (González Guzmán, s. d.) qu'un migrant chante.

Plus tard, Gael García Bernal arrive à l'abri « *Hermanos del camino* » (Frères du refuge de la route) dans la ville d'Ixtepec dans l'État mexicain d'Oaxaca. Dans cet emplacement, García Bernal continue à jouer son rôle : il est un migrant qui a besoin d'aide, de la nourriture, d'un lieu pour dormir et se reposer parmi d'autres migrants. Ici, nous allons voir l'entrevue avec le Père Alejandro Solalinde, fondateur de l'abri. Le montage de ses premières entrevues comporte des similitudes avec la série de courts-métrages *The invisibles*. Gael García Bernal joue un migrant, mais il est aussi quelqu'un qui témoigne des inquiétudes des migrants pendant leur repos, ainsi que le narrateur qui donne plus d'informations pertinentes liées aux abris s'adressant notamment aux migrants.

Ensuite, nous avons le montage d'un match de soccer joué par les migrants ; parmi eux se trouve Gael García Bernal. Nous voyons, encore une fois, des images qui ressemblent à celles de *The Invisibles* ; nous entendons la chanson « *No hay nada mas* » (Daval & Smith, s. d.)

García Bernal parle avec un groupe de migrants et il reçoit certains conseils et informations par rapport aux défis liés à la migration vers les États-Unis.

Quelques scènes plus tard, nous sommes dans l'abri pendant la soirée ; les migrants sont en train de souper, Gael García Bernal transmet ses remerciements quand il reçoit son plat. Par la suite, une scène très importante survient : García Bernal reçoit un petit livret du Père Solalinde ; il s'agit de la prière du migrant, celle qu'il lisait pendant la première scène, avant de traverser la frontière du Mexique et les États-Unis. Il lit la prière, nous voyons des images de Jésus sur la croix.

Ensuite, Alejandro Solalinde donne un témoignage par rapport aux migrants ; nous voyons des images de « *La Bestia* » ; au-dessus de ce train, nous pouvons observer des migrants. L'un d'entre eux attire mon attention parce qu'il porte une casquette avec le texte « *U.S. Border Patrol* ».

Pendant que nous regardons des gens au-dessus du train, nous entendons et voyons certains fragments de témoignages de la Docteure Reineke et de la consule Astrid Kaemper par rapport aux politiques migratoires et au système économique.

Plus tard, Gael García Bernal est près de la frontière, au village d'Altar dans l'État du Sonora. Ici, il rentre dans une petite chapelle ; nous voyons des éléments religieux catholiques propres à la culture mexicaine. García Bernal allume une bougie ; il se tient devant un tableau de Notre-Dame de Guadalupe (la Vierge brune mexicaine) ; dans le cadre de l'image, des photos de personnes sont collées, ainsi que quelques cartes d'identité. Nous pouvons supposer qu'il s'agit de migrants disparus. À l'extérieur de cet endroit, nous pouvons voir des migrants qui se reposent.

Ensuite, nous voyons la scène du début du documentaire. Gael García Bernal regarde le petit livret avec la prière du migrant.

### ***La recherche d'identification du corps***

La première scène sur la recherche a lieu dans le désert en Arizona le 3 août 2010. Nous voyons comment l'Unité de recherche et sauvetage du Département du shérif du comté de Pima trouve un corps ; celui-ci porte des pantalons beiges et un t-shirt noir ; ensuite, un petit livre avec une prière en espagnol est trouvé. Ainsi, nous avons assez d'information pour établir un lien entre Gael García Bernal et son rôle de Yohan avec le corps trouvé dans le désert. Ils prennent des photos ; une de celles-ci montre un tatouage sur sa poitrine avec le texte « Dayani Cristal ».

Après avoir écouté la voix hors champ de Gael García Bernal disant que ce corps était invisible quand il était vivant et que maintenant il est devenu un mystère à résoudre, nous allons voir la scène de crédits d'ouverture, laquelle comporte des images de la production de tatouages (dont celui qui dit « Dayani Cristal ») et nous entendons la chanson « *Latinoamerica* » (Pérez et al., 2011). De cette manière, nous comprenons que le conflit de ce documentaire est de révéler l'identité de ce corps, la signification du tatouage et l'histoire racontée à travers de la dramatisation de Gael García Bernal.

À la suite de la scène d'ouverture, nous allons au Tucson, en Arizona, le 4 août 2010. Nous allons au Bureau du médecin légiste à Tucson pour connaître leurs actions prises afin d'identifier les corps. Lorsqu'ils expliquent leurs processus et leurs motivations, nous voyons comment ils manipulent les objets qui appartenaient aux corps.

Plus tard, nous allons au Consulat du Mexique en Arizona. Étant donné que les corps sont normalement censés être mexicains, nous voyons comment des travailleurs dans ce bureau aident les familles à identifier quelqu'un de proche qui a disparu.

Postérieurement, nous allons rencontrer le Dr Bruce Anderson, anthropologue judiciaire dans le Bureau du médecin légiste à Tucson. Le montage, durant son témoignage, montre l'analyse de restes humains, de recherche dans le désert, des objets personnels dans le désert.

Dans ce même contexte, en Arizona, nous allons entendre le premier témoignage de Robin Reineke, la coordonnatrice du « *Missing Migrant Project* », dans le Bureau du médecin légiste. Pendant que nous l'écoutons, nous la voyons travailler avec le Dr Bruce Anderson sur

l'identification de corps à travers des traces liées aux objets personnels ou les restes humains. Les images nous permettent de connaître l'intérieur de son bureau plein de dossiers de migrants à identifier. Parmi les objets personnels qui sont manipulés par ces médecins légistes, je voudrais souligner un t-shirt avec Notre-Dame de Guadalupe, connue aussi comme la Vierge « *Morena* » (foncée), ainsi qu'une paire de chaussettes avec le texte « USA ».

Plus tard, nous retournons à la recherche sur le corps avec le tatouage de « Dayani Cristal » et l'explication sur le procès suivi.

Dans quelques scènes postérieures, nous assistons à la première entrevue avec Astrid Kaemper, la consule générale du Honduras à Phoenix, en Arizona, qui parle du lien entre l'homme avec le tatouage de Dayani Cristal et les empreintes digitales d'un Hondurien déporté qui avait été dans des centres de détention aux États-Unis. Ce montage alterne entre l'entrevue et des photos du tatouage, des documents de son dossier, l'intérieur du bureau de la police de la frontière des États-Unis, l'intérieur et l'extérieur d'un centre de détention, et la narration de Gael García Bernal qui apporte plus d'informations sur ce cas. À travers cette entrevue, nous prenons connaissance d'une possible identification du corps avec le tatouage de « Dayani Cristal » : Carlos Sandres Venegas ; ce nom était en fait une façon de cacher sa vraie identité.

Plus tard, nous voyons une scène avec la Docteure Reineke en train d'analyser des objets personnels et de faire des appels téléphoniques pour identifier des chaussures. Pendant que nous écoutons son témoignage à propos des risques pendant la migration ainsi que sa relation avec les politiques migratoires, nous entendons parler aussi le Dr Bruce Anderson, tandis que nous voyons des situations à la frontière (migrants, police, restes humains), ainsi que l'intérieur de son bureau (des restes humains, corps).

Le travail de l'identification de corps est presque terminé. Nous sommes à Tegucigalpa, au Honduras, le 22 septembre 2010. Nous entendons le premier témoignage de Bianca Micheletti, du Bureau des affaires étrangères, qui a utilisé les médias pour communiquer le cas de corps avec le tatouage « Dayani Cristal », afin de trouver quelqu'un qui le reconnaît.

Nous sommes à nouveau en Arizona ; la Docteure Reineke nous parle des politiques migratoires, du destin de corps non identifiés et de ce qu'elle trouve, ce qui a motivé la déshumanisation

envers les migrants, pendant que nous voyons des images d'un homme qui fait son travail dans la fosse commune dans l'organisation de Reineke.

### ***La vie au Honduras***

La première scène qui contextualise la situation au Honduras a lieu dans une école du village El Escanito, dans la salle de classe avec des enfants qui semblent avoir environ 10 ans ; donc, on peut dire qu'il s'agit d'une école primaire. Plus tard, des images extérieures dans le petit village défilent pour arriver finalement avec la première entrevue : Kenia Yadina Cruz Rivas, identifiée comme « *WIFE* », la femme ou l'épouse sans qu'on précise de qui.

Pendant cette première entrevue, nous allons voir un montage qui donne une idée de la vie dans ce petit village : l'infrastructure basique à l'intérieur de la maison, des petits enfants jouant, des portraits de la famille, des épiceries construites en bois, etc. Vers la fin de son témoignage, nous voyons Gael García Bernal, portant le t-shirt noir, les pantalons beiges, la casquette rouge et son sac à dos noir. Il marche dans la rue d'un petit village, composée en partie de terre et en partie d'un matériel qui semble s'apparenter à du ciment. Le montage de ce témoignage pendant le départ de García Bernal nous fait associer à ce dernier l'histoire racontée par cette femme.

Plus tard, nous allons voir le témoignage de Rafaela Martinez, la mère, à travers d'un montage ralenti qui donne plus d'information sur le contexte de la vie dans le petit village El Escanito : la mère préparant à manger dans une cuisine très rudimentaire, des enfants jouant dans la campagne, des gros plans sur le visage d'une petite fille et de Kenia Cruz. Ensuite, nous écoutons l'entrevue avec Delver Antonio Sandres-Turcios, le frère, en même temps que nous voyons un match de soccer disputé par des adultes. Nous allons voir plus d'images dans la nature : un homme travaillant l'agriculture ainsi que des enfants jouant dans une petite chute de l'eau. Postérieurement, une entrevue dans la campagne de Luis Alexis Martinez Escato, un ami qui nous raconte des histoires sur leur relation, pendant qu'il cuisine des œufs. Par la suite, nous voyons un homme travailler la terre : il s'agit de Cristobal Sandres, le père, qui donne son témoignage aussi sur leur relation.

Plus tard, Delver parlera des difficultés économiques de son frère et des urgences auxquelles il devait faire face considérant ses faibles ressources. Ensuite, un témoignage de Kenia Cruz, par rapport au même sujet, alterne avec des images de Gael García Bernal qui continue son parcours au Mexique ; ce montage établit encore un lien entre le témoignage de Kenia et le personnage joué par García Bernal.

Plus tard, nous regardons la scène d'une cérémonie religieuse : les gens chantent, heureux ; nous constatons qu'un paiement se fait, comme une aumône ou un don, pour les gens qui mènent la musique.

Ensuite, nous sommes dans une salle de billard similaire à celle où Gael García Bernal était au Mexique. Le montage alterne entre des images dans cette salle de billard et d'autres emplacements, où nous écoutons l'ami Luis Martinez ainsi que d'autres partager leurs expériences liées à la migration vers les États-Unis.

Plus tard, à la suite de la scène de Gael García Bernal en train de monter « *La Bestia* », ce groupe de Honduriens nous fait part de leurs expériences à propos du parcours sur ce train.

Quelques scènes plus tard, nous entendons le père parler de sa conversation avec son fils avant de partir vers les États-Unis. Le montage de l'entrevue alterne avec des images de García Bernal au Mexique.

Plus tard, nous sommes dans une chambre : nous voyons deux enfants en train de jouer, pendant que nous écoutons l'entrevue avec le frère. Dans cette chambre, nous pouvons remarquer certains objets qui ont des éléments liés aux États-Unis, même s'il s'agit du contexte d'un petit village hondurien : la couverture du lit a le design du drapeau étatsunien et un aigle ; le petit garçon a des chaussettes sur lesquelles le mot « *USA* » est inscrit.

Ensuite, nous voyons un montage où le garçon est identifié par sa mère (la femme de Yohan) comme « Yohancito » ; ce montage montre le garçon en train de jouer dans la rue, des images dans l'hôpital, l'entrevue de la mère et de la femme de Yohan. Ainsi, le public visionne l'histoire racontée par ces deux femmes sur les problèmes de santé du petit Yohan.

## ***La fin de l'histoire***

Nous voyons pour la deuxième fois Gael García Bernal qui regarde le livret de la prière du migrant, celui que nous avons regardé au début. Pendant que ces images défilent, nous entendons le témoignage de la femme de Yohan relatant la dernière fois qu'elle a entendu parler de son mari : le 30 juillet 2010. Nous revenons au Honduras avec la famille de Yohan et avec Bianca Micheletti pour connaître le procès suivi pour identifier le corps de Yohan et son tatouage.

Ensuite, nous allons voir un montage qui raconte le transport du corps de Yohan depuis les États-Unis qui inclut des images d'un salon funéraire, le transport du cercueil, et le décollage à l'aéroport. Pendant ce trajet, nous écoutons la Docteure Reineke qui partage son expérience après avoir identifié un corps, après qu'elle a confirmé l'identité de Yohan.

Ensuite, nous entendons le témoignage d'un migrant qui cache son identité ; il parle à propos du parcours dans le désert de l'Arizona avec Yohan. Entre les sujets discutés par ce migrant sans papiers, il raconte la préoccupation exprimée par Yohan en ce qui concerne sa famille, sa femme, ses enfants ; le montage visuel qui aide à imaginer la pensée de Yohan à ce moment précis, des images surexposées avec sa famille. Le migrant parle de l'endroit où il a laissé Yohan, l'arbre que nous avons regardé dans les premières minutes du film où le corps avec le tatouage de « Dayani Cristal » a été trouvé.

Par la suite, nous écoutons la chanson « *Yo ya me voy a morir a los desiertos* » (Los Cardencheros de Saporiz, s. d.) pendant que nous voyons un montage visuel sur l'arrivée du corps au Honduras. La famille et des amis reçoivent le corps et le transportent vers sa communauté. Vers la nuit, nous pouvons voir une longue ligne des voitures pour accompagner le transport de Yohan ; les voitures klaxonnent. Des membres de la famille et des amis se rencontrent pour veiller le corps. La photo de Yohan est mise sur le cercueil. Pendant ce montage, nous entendons la présentation de Dayani Cristal, la fille de Yohan. Nous remarquons la présence de symboles religieux pendant le montage.

Postérieurement, nous sommes dans la journée. Nous voyons certains éléments de l'emplacement semblable au site Web de *Who is Dayani Cristal?*. Par la suite, nous sommes témoins de la cérémonie du Chapelet et des Mystères du Rosaire ; nous voyons de gros plans qui

montrent la douleur des membres de famille et des amis, le montage alterne avec la femme de Yohan exprimant sa souffrance ainsi que le frère parlant des politiques migratoires.

Ensuite, le corps est transporté dans une camionnette ; celle-ci est entourée de gens. Nous sommes à l'enterrement ; le cercueil a la photo de Yohan. Le montage alterne avec le témoignage de la mère parlant de son bon espoir que son fils revienne.

Tandis que les gens couvrent de terre le cercueil, nous entendons Gael García Bernal prononcer la prière du migrant, la même qu'il nous a lue plus d'une fois dès le début.

Un dernier montage est fait, dans lequel nous entendons une chanson avec un arrangement de guitare : nous écoutons toujours la prière par Gael García Bernal ; nous voyons le désert et une scène surexposée de García Bernal marchant dans le désert. L'intonation de Gael García Bernal change : maintenant il explique la conclusion de la vie de Yohan. D'un point de vue aérien, nous voyons le désert et le mur dans la frontière ; après quelques secondes, les paroles de la chanson commencent. Cette chanson est une version en espagnol de « Les partisans » (« *Song of the French partisan* ») (Zaret & Marly, s. d.) ; avec celle-ci, nous voyons la transition vers une dernière scène : la famille de Yohan pose pour la photo ; le frère tient la photo de Yohan. Ensuite, nous voyons la transition vers la scène de crédits qui commence en donnant des informations sur la famille de Yohan, ainsi que des données à propos du travail de Pima County Missing Migrant Projet.

## Annexe II : Figures - analyse du récit

### Annexe II.I Valeurs : communauté dans la nature et communauté dans l'abri



Figure 1. Valeur : communauté.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)



Figure 2. Valeur : communauté.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)



Figure 3. Valeur : communauté.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)



Figure 4. Valeur : communauté. *Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)



The Invisibles | Part 4 - Goal! by Gael García Bernal and Marc Silver

Figure 5. Valeur : communauté. *Goal!*  
(Silver & García Bernal, 2010i)

**Annexe II.II Valeur : travail dans la nature**



Figure 6. Valeur : travail dans la nature.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)



Figure 7. Valeur : travail dans la nature.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)



Figure 8. Valeur : travail dans la nature.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)

## Annexe II.III Valeur : religion



The Invisibles | Part 1 - Seaworld by Gael García Bernal and Marc Silver

Figure 9. Valeur : religion.  
*Seaworld* (Silver & García Bernal,  
2010f)



Figure 10. Valeur : religion.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)

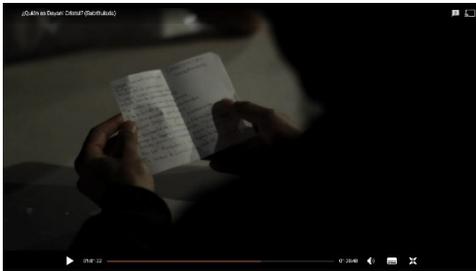


Figure 11. Valeur : religion.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)



Figure 12. Valeur : religion.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)



Figure 13. Valeur : religion.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)



Figure 14. Valeur : religion.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)



Figure 15. Valeur : religion.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)



Figure 16. Valeur : religion.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)



Figure 17. Valeur : religion.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)



Figure 18. Valeur : religion.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)

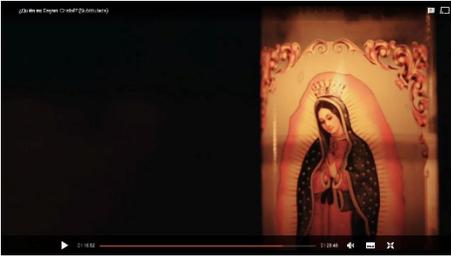


Figure 19. Valeur : religion.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)



Figure 20. Valeur : religion.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)



Figure 21. Valeur : religion.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)

## Annexe II.IV Valeurs : religion et mimétisme



Figure 22. Valeurs : religion et mimétisme.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)



Figure 23. Valeurs : religion et mimétisme.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)



Figure 24. Valeurs : religion et mimétisme.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)



Figure 25. Valeurs : religion et mimétisme.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)



Figure 26. Valeurs : religion et mimétisme.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)



Figure 27. Valeurs : religion et mimétisme.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)



Figure 28. Valeurs : religion et mimétisme.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)



Figure 29. Valeurs : religion et mimétisme.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)

## Annexe II.V Mimétisme : Gael García Bernal en tant que migrant



Figure 30. Mimétisme : García Bernal en tant que migrant.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)



Figure 31. Mimétisme : García Bernal en tant que migrant.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)



Figure 32. Mimétisme : García Bernal en tant que migrant.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)



Figure 33. Mimétisme : García Bernal en tant que migrant.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)



Figure 34. Mimétisme : García Bernal en tant que migrant.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)



Figure 35. Mimétisme : García Bernal en tant que migrant.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)



Figure 36. Mimétisme : García Bernal en tant que migrant.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)



Figure 37. Mimétisme : García Bernal en tant que migrant.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)



Figure 38. Mimétisme : García Bernal en tant que migrant.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)



Figure 39. Mimétisme : García Bernal en tant que migrant.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)



Figure 40. Mimétisme : García Bernal en tant que migrant.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)

## Annexe II.VI Mimétisme : portrait et communauté



The Invisibles | Part 3 - What remains by Gael García Bernal and Marc Silver

Figure 41. Mimétisme : portrait et communauté.  
*What Remains. Part 3* (Silver & García Bernal, 2010h)



The Invisibles | Part 3 - What remains by Gael García Bernal and Marc Silver

Figure 42. Mimétisme : portrait et communauté.  
*What Remains. Part 3* (Silver & García Bernal, 2010h)



Figure 43. Mimétisme : portrait et communauté.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)



Figure 44. Mimétisme : portrait et communauté.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)

## Annexe II.VII Mimétisme : portraits



The Invisibles | Part 4 - Goal! by Gael García Bernal and Marc Silver

Figure 45. Mimétisme : portraits.  
*Goal!* (Silver & García Bernal, 2010i)



The Invisibles | Part 4 - Goal! by Gael García Bernal and Marc Silver

Figure 46. Mimétisme : portraits.  
*Goal!* (Silver & García Bernal, 2010i)



The Invisibles | Part 4 - Goal! by Gael García Bernal and Marc Silver

Figure 47. Mimétisme : portraits.  
*Goal!* (Silver & García Bernal, 2010i)



The Invisibles | Part 4 - Goal! by Gael García Bernal and Marc Silver

Figure 48. Mimétisme : portraits.  
*Goal!* (Silver & García Bernal, 2010i)



The Invisibles | Part 1 - Seaworld by Gael García Bernal and Marc Silver

Figure 49. Mimétisme : portraits.  
*Seaworld* (Silver & García Bernal, 2010f)



The Invisibles | Part 1 - Seaworld by Gael García Bernal and Marc Silver

Figure 50. Mimétisme : portraits.  
*Seaworld* (Silver & García Bernal, 2010f)



The Invisibles | Part 1 - Seaworld by Gael García Bernal and Marc Silver

Figure 51. Mimétisme : portraits.  
*Seaworld* (Silver & García Bernal, 2010f)



The Invisibles | Part 1 - Seaworld by Gael García Bernal and Marc Silver

Figure 52. Mimétisme : portraits.  
*Seaworld* (Silver & García Bernal, 2010f)



The Invisibles | Part 1 - Seaworld by Gael García Bernal and Marc Silver

Figure 53. Mimétisme : portraits.  
*Seaworld* (Silver & García Bernal, 2010f)



The Invisibles | Part 2 - Six out of ten by Gael García Bernal and Marc Silver

Figure 54. Mimétisme : portraits.  
*Six out of ten* (Silver & García Bernal, 2010g)



The Invisibles | Part 2 - Six out of ten by Gael García Bernal and Marc Silver

Figure 55. Mimétisme : portraits.  
*Six out of ten* (Silver & García Bernal, 2010g)



The Invisibles | Part 3 - What remains by Gael García Bernal and Marc Silver

Figure 56. Mimétisme : portraits.  
*What Remains. Part 3* (Silver & García Bernal, 2010h)



The Invisibles | Part 3 - What remains by Gael García Bernal and Marc Silver

Figure 57. Mimétisme : portraits.  
*What Remains. Part 3* (Silver & García Bernal, 2010h)



Figure 58. Mimétisme : portraits.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)

## Annexe II.VIII Objets : portraits comme identification



The Invisibles | Part 3 - What remains by Gael García Bernal and Marc Silver  
Figure 59. Objets : portraits comme identification.  
*What Remains. Part 3* (Silver & García Bernal, 2010h)



Figure 60. Objets : portraits comme identification.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)



Figure 61. Objets : portraits comme identification.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)



Figure 62. Objets : portraits comme identification.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)



Figure 63. Objets : portraits comme identification.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)



Figure 64. Objets : portraits comme identification.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)

## Annexe II.IX Objets personnels et traits comme traces

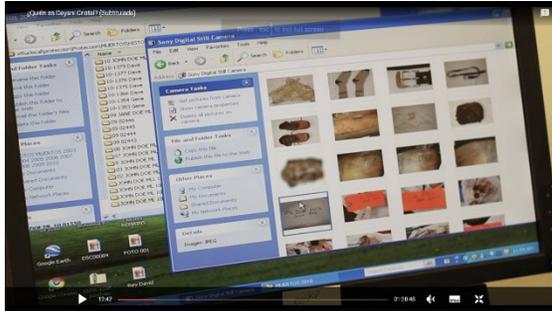


Figure 65. Objets personnels et traits comme traces.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)



Figure 66. Objets personnels et traits comme traces.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)

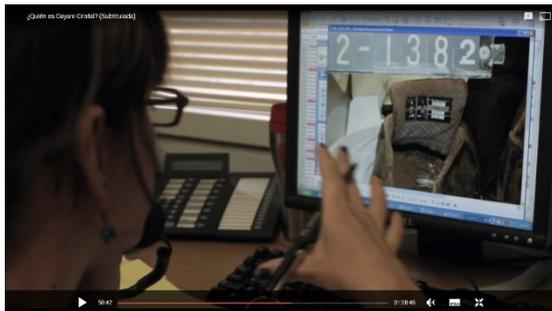
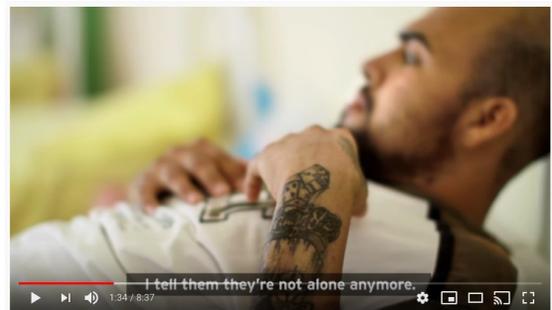


Figure 67. Objets personnels et traits comme traces.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)



The Invisibles | Part 1 - Seaworld by Gael García Bernal and Marc Silver  
Figure 68. Objets personnels et traits comme traces.  
*Seaworld* (Silver & García Bernal, 2010f)



The Invisibles | Part 4 - Goal! by Gael García Bernal and Marc Silver  
Figure 69. Objets personnels et traits comme traces.  
*Goal!* (Silver & García Bernal, 2010i)



Figure 70. Objets personnels et traits comme traces.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)



Figure 71. Objets personnels et traits comme traces.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)



Figure 72. Objets personnels et traits comme traces.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)



Figure 73. Objets personnels et traits comme traces.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)



Figure 74. Objets personnels et traits comme traces.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)



Figure 75. Objets personnels et traits comme traces.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)



Figure 76. Objets personnels et traits comme traces.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)

Annexe II.X Objets par rapport aux sentiments



Figure 77. Objets par rapport aux sentiments.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)



Figure 78. Objets par rapport aux sentiments.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)



The Invisibles | Part 3 - What remains by Gael García Bernal and Marc Silver

Figure 79. Objets par rapport aux sentiments.  
*What Remains. Part 3* (Silver & García Bernal, 2010h)

## Annexe II.XI Objets : aspirations au rêve américain



Figure 80. Objets : aspirations au rêve américain.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)



Figure 81. Objets : aspirations au rêve américain.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)



Figure 82. Objets : aspirations au rêve américain.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)



Figure 83. Objets : aspirations au rêve américain.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)

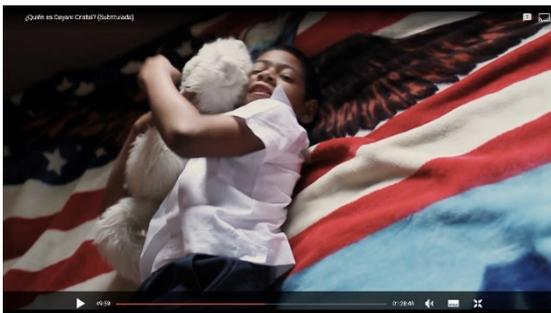


Figure 84. Objets : aspirations au rêve américain.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)



Figure 85. Objets : aspirations au rêve américain.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)



Figure 86. Objets : aspirations au rêve américain.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)



Figure 87. Objets : aspirations au rêve américain.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)



Figure 88. Objets : aspirations au rêve américain.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)



Figure 89. Objets : aspirations au rêve américain.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)



Figure 90. Objets : aspirations au rêve américain.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)



Figure 91. Objets : aspirations au rêve américain.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)

## Annexe II.XII Objets : comme traces de déchets oubliés et de sujets invisibilités



The Invisibles | Part 2 - Six out of ten by Gael García Bernal and Marc Silver

Figure 92. Objets : traces de déchets et de sujets invisibilités.  
*Six out of ten* (Silver & García Bernal, 2010g)



The Invisibles | Part 2 - Six out of ten by Gael García Bernal and Marc Silver

Figure 93. Objets : traces de déchets et de sujets invisibilités.  
*Six out of ten* (Silver & García Bernal, 2010g)



The Invisibles | Part 2 - Six out of ten by Gael García Bernal and Marc Silver

Figure 94. Objets : traces de déchets et de sujets invisibilités.  
*Six out of ten* (Silver & García Bernal, 2010g)



The Invisibles | Part 2 - Six out of ten by Gael García Bernal and Marc Silver

Figure 95. Objets : traces de déchets et de sujets invisibilités.  
*Six out of ten* (Silver & García Bernal, 2010g)



The Invisibles | Part 2 - Six out of ten by Gael García Bernal and Marc Silver

Figure 96. Objets : traces de déchets et de sujets invisibilités.  
*Six out of ten* (Silver & García Bernal, 2010g)

## Annexe II.XIII Esthétique : surexposition



The Invisibles | Part 4 - Goal! by Gael García Bernal and Marc Silver

Figure 97. Esthétique : surexposition.  
*Goal!* (Silver & García Bernal, 2010i)



Figure 98. Esthétique : surexposition.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)



Figure 99. Esthétique : surexposition.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)

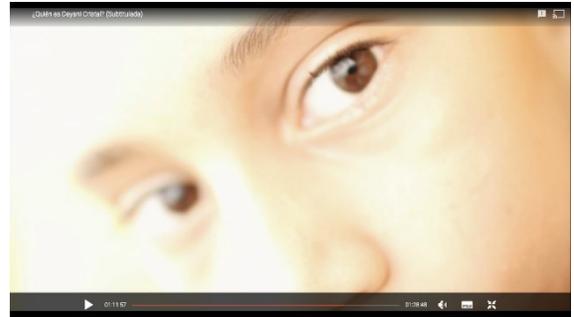


Figure 100. Esthétique : surexposition.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)



Figure 101. Esthétique : surexposition.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)



Figure 102. Esthétique : surexposition.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)



Figure 103. Esthétique : surexposition.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)

## Annexe II.XIV Esthétique : tatouages



Figure 104. Esthétique : tatouages.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)



Figure 105. Esthétique : tatouages.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)



Figure 106. Esthétique : tatouages.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)

## Annexe II.XV Organisations et communauté



Figure 107. Valeurs : organisations et communauté.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)



Figure 108. Valeurs : organisations et communauté.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)



The Invisibles | Part 1 - Seaworld by Gael García Bernal and Marc Silver

Figure 109. Valeurs : organisations et communauté.  
*Seaworld* (Silver & García Bernal, 2010f)



Figure 110. Valeurs : organisations et communauté.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)



Figure 111. Valeurs : organisations et et communauté.  
*Who is Dayani Cristal?* (Silver, 2013a)

## Annexe III : Tableaux - voix polyphoniques (film, courts-métrages et site Web)

Tableau 3. Voix : la religion, la spiritualité, la foi, la compassion.

	Média	Mode	Voix
1	YouTube The Invisibles   Part 1 – Seaworld (invisiblesfilms, 2010f)	Communication écrite en ligne (en anglais)	<b>mili6</b> : <u>We are christian</u> help each other!  <b>RevolvingDoor22</b> : @mili6 I agree, <u>we do</u> , though sometimes our actions are misconstrued as self serving.
2	YouTube The Invisibles   Part 1 – Seaworld (invisiblesfilms, 2010f)	Communication écrite en ligne (en anglais)	<b>Tacos Varios</b> : half the worlds wealth is in posesion of of 2% of the population. fact from HOME the movie. Its what greed does to people.. unfortunately its the way the system of order and wealth management of this world does. at the root?? sin. sin which blinds the herat of man towards his neighbor. get some store it and get more.. even people who think they will be different than the rest, get caught up in that system. <u>Without God nothing is possible</u>
3	YouTube The Invisibles   Part 1 – Seaworld (invisiblesfilms, 2010f)	Communication écrite en ligne (en anglais)	<b>Tammy Monce</b> : So sad how we all treat each other. What it all comes down to is the love and need of money. Everyone is running scared their needs will not be met so in turn others suffer. Can you imagine going back to the days where there was no division of countries among us?  The earth provides enough for every man's need but not every man's greed.  <u>God have mercy on us all is all I can say, God have mercy....</u>
4	YouTube Los Invisibles   Cuarta Parte – ¡Gol! (invisiblesfilms, 2010a)	Communication écrite en ligne (en espagnol)	<b>plousia</b> : Muchas gracias por compartir estas historias con el mundo, yo recientemente aprendí de eso y me tiene muy triste al ver la desesperación que propulsa esta gente de su pais hasta un viaje tan peligroso solo por la esperanza de una vida mejor...yo quisiera que mi pais natal, USA, les permitan pasar y

			trabajar...todos nosotros tenemos el derecho de luchar para un mejor futuro. <u>Tambien quisiera que pudiera hacer algo para ayudarlos</u> , tal vez algun dia podre ir a visitar uno de estos albergues... <u>Dios los bendiga a todos los migrantes y a ellos que los apoyan.</u>
5	YouTube The Invisibles   Part 4 – Goal! (invisiblesfilms, 2010e)	Communication écrite en ligne (en anglais)	<b>Baba Jahi</b> : It is politics and greed. It hurts to see this, but I face booked it to all of my friends and associates. It angers me that not enough people want to help. We may not be able to solve this problem (it is so big), but to at least render comfort to a hurting people. <u>I pray these people know that there are some of us in America who care, want change, express the need to be more human and for these countries to work together for better lives for their citizens instead of the evil!</u>
6	YouTube « <i>What Remains. Part 3</i> » (Silver & García Bernal, 2010h) / « <i>Los que quedan. Tercera parte</i> » (Silver & García Bernal, 2010d).	Court-métrage Audiovisuel Interview	<b>FEMME ÂGÉE [00:28]</b> : A mí me gustan las plantas. Me gusta convivir con ellas. Me gusta hasta platicar [ELLE RIT]. <u>Se le olvidan las penas, pues.</u>
7	YouTube « <i>Goal! Part 4</i> » (Silver & García Bernal, 2010i) ou « <i>¡Gol! Cuarta parte</i> » (Silver & García Bernal, 2010a)	Court-métrage Audiovisuel Interview	<b>PÈRE ALEJANDRO SOLALINDE [02:19]</b> : ¿Qué van a hacer? Los van a secuestrar, ¿qué van a hacer? Y dice uno de por acá, dice: <u>«pues vamos con la ayuda de Dios, Dios va con nosotros».</u> «Sí, pero con todo y Dios, los van a secuestrar, ¿qué van a hacer?» Y contesta uno, ¿saben qué?, dijo: «pues seguirle».
8	YouTube « <i>Goal! Part 4</i> » (Silver & García Bernal, 2010i) ou « <i>¡Gol! Cuarta parte</i> » (Silver & García Bernal, 2010a)	Court-métrage Audiovisuel Interview	<b>PÈRE ALEJANDRO SOLALINDE [02:41]</b> : Los migrantes no son una amenaza, son una oportunidad. Vienen con valores, vienen con muchas cosas hermosas. Yo creo que este mundo se tendría que cansar del materialismo, del consumismo, se tendrá que cansar del poder y del dinero. <u>Los pobres son la reserva espiritual del mundo. [...]</u>
9	Film <i>Who is Dayani Cristal?</i> (Silver, 2013a)	Long-métrage Audiovisuel Narration orale en espagnol	<b>GAEL GARCÍA BERNAL (VOIX HORS CHAMP-NARRATEUR) [00:01:20]</b> : La oración al Migrante: <u>viajar hacia ti, Señor, eso es vivir. Partir, es un poco morir. Llegar nunca es llegar definitivo hasta descansar en ti. Tú, Señor, conociste la migrancia y tú la hiciste presente a todo hombre que comprende qué es vivir y quiere llegar seguro al puerto de vida. Tú</u>

			sacaste de su tierra a Abraham, padre de todos los creyentes. Tú recordarás cuáles eran los caminos para llegar a ti, los profetas, los apóstoles. <u>Tú mismo te hiciste migrante del cielo a la tierra.</u>
10	Film <i>Who is Dayani Cristal?</i> (Silver, 2013a)	Long-métrage Audiovisuel Interview en espagnol	<b>DON CRISTOBAL SANDRES / FATHER [00 :47 :00]</b> : Él a mí no me dijo; él no me decía papá, sino que me decía «viejo, yo quería decirle que yo me quiero ir para los Estados Unidos, quiero ir a probarme». Bueno, le digo, «mira, no vayas, mirá» que quién sabe qué. Me volvió a decir «sí me voy a ir», «vaya pues, mijo, entonces que te vaya bien», <u>le digo. «Dios que te vaya con bien ese camino», le digo, «Dios primero que has de llegar».</u>
11	Film <i>Who is Dayani Cristal?</i> (Silver, 2013a)	Long-métrage Audiovisuel Interview en espagnol	<b>RAFAELA MARTINEZ / MOTHER [00 :51 :37]</b> : El niño se puso gravecito en el hospital; <u>le compré el ataudcito, mortaja y todo. Pero cuando Dios no quiere llevarse a una persona, no se la lleva.</u>
12	Film <i>Who is Dayani Cristal?</i> (Silver, 2013a)	Long-métrage Audiovisuel Interview en espagnol	<b>RAFAELA MARTINEZ / MOTHER [01 :20 :15]</b> : <u>Yo dije, «le agradezco a Él, hoy y siempre». Porque tal vez Dios me lo quitó, pero no quiso que me quedara botado. Porque aunque sea muerto, lo tengo aquí. Porque puedo ir a ponerle flores cualquier día que quiera írselas a poner. Mientras otras madres esperan a sus hijos, y tal vez ya ellos ya no están.</u>
13	Film <i>Who is Dayani Cristal?</i> (Silver, 2013a)	Long-métrage Audiovisuel Interview en espagnol	<b>PADRE ALEJANDRO SOLALINDE / FOUNDER OF THE SHELTER [53:47]</b> : Es un flujo migratorio constante que nadie puede detener. Ni los secuestros siquiera han logrado detenerlos, ni las estrategias de Estado más planeadas y más sofisticadas, no los han detenido. Los migrantes no son una amenaza, son una oportunidad. Vienen con valores, vienen con muchas cosas hermosas. <u>Los pobres son la reserva espiritual del mundo.</u>
14	Film <i>Who is Dayani Cristal?</i> (Silver, 2013a)	Long-métrage Audiovisuel Chanson	<b>HOMME CHANTANT DANS LA RUE [18 :04]</b> : Hombre de poca fe, ¿a dónde vas, si no hay salida? Tú le dirás, <u>«ando buscando a Dios,</u> <u>lo necesito, que ya no puedo más».</u> Pobre de mí, pobre de ti,

			pobre del mundo. (¿A dónde vas?, 1977)
15	Site Web Who is Dayani Cristal   On The Border (Pulse Films, 2014a)	Communication écrite en ligne (en espagnol)	<b>YOLANDA :</b> <u>Rezo para los que hacen este viaje.</u> Es increíble que una pared causa tantos muertes, para que?

Tableau 4. Voix : la famille, la communauté, la fraternité, l'amitié, la collaboration.

	Média	Mode	Voix
1	YouTube The Invisibles   Part 1 – Seaworld (invisiblesfilms, 2010f)	Communication écrite en ligne (en anglais)	<b>egwoodborne :</b> Final thought,  I think we should all try to <u>learn from each other by interact with people and reading about our cultures and history so we can get along.</u> If we work together as <u>one continent we could be a super power with no borders.</u> This whole continent is so rich that if we were smarter we wouldn't need money from China or Oil from the middle east. Knowlegde is power , <u>ignorance is evil.</u>  Cheers!
2	YouTube The Invisibles   Part 1 – Seaworld (invisiblesfilms, 2010f)	Communication écrite en ligne (en anglais)	<b>ricardo chacon :</b> there is allways has been a misunderstanding of people calling only white people american,we all are americans ,from brazil to canada,south america,central america and north america,but i see a lot ignorant people lack of knowledge in history calling only white people americans , <u>we all are americans,we been here 150 years before the white man.</u>  one of the things that make me angry is how the goverment of mexico is not capable of stop those bad people doing wrong things to people,specially to the poor class,the mean the mexico doesnt have an idea of what mexican central intelligence is,they dont have a brain to use it, or they just dont care of whats hapenning to people.the goverment should be shame for how incapable they are?shame on them.  one of the other things <u>mexicans should do is to help one another and became one,</u> for the purpose of creating a powerful and better country.they can became a powerful country it is just when they see one of their brother climbing out of the hole instead of helping him they pull it down,terrific way of thinking under jelously and unsecureness of not believing that one by one they can get out of the hole helping each other,but not they prefer to be all together in the same hole.

			<p><u>a mexican soldier can save your life with out questioning if you like mexicans or not</u>,there is a lot of things we dont understand until we live it in our own life,so be more consciousand stop the crap,doesnt happen only in mexico ,it happen in euro poor countries as well,in the end we all are humans living in the same planet but the ego and self importance for gaining power to be number one screws everything all togeter.</p> <p>a lot of people talk under hate and ignorance,but in reality in a moment of death or life situation doesnt matter where are you from.Those person can save your life with out questioning if you are racist or not or dont tell me you will prefer to die,i <u>been in war and doesnt matter were are you from we have been protecting and saving each others life asian,african american,white from enemies and in the moment we our became one under this nation.</u></p> <p>In central american any time we see an north american (white person)in our countries,we treat them with respect,eager to learn and teach them the way we treat foreigners in our lands .<u>the world is a home to all of us</u> ,but the real battle start when instead of conquering our self we begin conquering some others peoples land with force of power and manipulation or by causing fear to our human races brothers.</p>
3	YouTube The Invisibles   Part 1 – Seaworld (invisiblesfilms, 2010f)	Communication écrite en ligne (en anglais)	<p><b>Riseupfromtheashes :</b> <u>Borders across our lands are like borders across our hearts</u>, further isolating us and separating "us" from "everyone else", reinforcing this culture of fear. There is no "us" and "everyone else". There is no America, no Mexico. <u>There are only people. Look in their eyes, and back into yours. You are HUMAN.</u> Have any of you ever actually taken the time to speak to an illegal immigrant? To learn a few words of Spanish? To question why they risk everything to come here? Why do you hate?</p>
4	YouTube The Invisibles   Part 1 – Seaworld (invisiblesfilms, 2010f)	Communication écrite en ligne (en anglais)	<p><b>Trextrextrex :</b> @luyben12 12 million is probably low. More like 20 mil plus <u>20 years ago you hardly saw a Hispanic in our area. Now we covered up.</u></p>
5	YouTube « Six out of ten. Part 2 » (Silver & García Bernal, 2010g) ou « Seis de Cada Diez. Segunda parte » (Silver & García Bernal, 2010c)	Court-métrage Audiovisuel Interview	<p><b>FEMME CHEMISE MARRON [00 :32] :</b> Dos [ELLE A DEUX ENFANTS]. Mi mamá, mis hermanos. Bueno, todo lo que tengo, lo dejé allá. <u>Pero pienso llegar a Estados Unidos para ayudarles mucho</u>, porque Honduras está bien malo, no hay trabajo, tenemos los gastos, muchos gastos, todo está malo, malo, malo.</p>

6	YouTube « <i>Six out of ten. Part 2</i> » (Silver & García Bernal, 2010g) ou « <i>Seis de Cada Diez. Segunda parte</i> » (Silver & García Bernal, 2010c)	Court-métrage Audiovisuel Interview	<b>FEMME CHEMISE MARRON [02 :39] :</b> Mi hijo, siempre decía, cuando su papá, él quería una moto. Pero una motito así, de esas. Yo le dije, «mire, mi amor, cuando yo llegue a Estados Unidos, se la voy a comprar». <u>Y bueno, mi primer sueldo que haga, bueno, no voy a comprar la moto de él, sino que yo tengo una promesa, y la voy a hacer.</u>
7	YouTube « <i>Six out of ten. Part 2</i> » (Silver & García Bernal, 2010g) ou « <i>Seis de Cada Diez. Segunda parte</i> » (Silver & García Bernal, 2010c)	Court-métrage Audiovisuel Narration orale en espagnol	<b>GAEL GARCÍA BERNAL (VOIX HORS CHAMP-NARRATEUR) [03:00] :</b> En este libro se lleva un registro de las mujeres que han pasado por los albergues de migrantes. También se registran los abusos que les han cometido en su camino. <u>Mariela, es una psicóloga voluntaria que trabaja con estas mujeres.</u>
8	YouTube « <i>Six out of ten. Part 2</i> » (Silver & García Bernal, 2010g) ou « <i>Seis de Cada Diez. Segunda parte</i> » (Silver & García Bernal, 2010c)	Court-métrage Audiovisuel Interview	<b>FEMME CHEMISE MARRON [04 :30] :</b> [HORS-CHAMP: A mí me convenció mucho] porque <u>mis hijos empezaron las clases, y pues no tenía para ajustar a comprarles todo lo que ellos necesitaban, sus útiles.</u> Y pues eso me hizo sentir muy mal, dije, «no, yo tengo que viajar para Estados Unidos para poder darle a mis niños todo». <u>Porque es lo que más deseo en la vida, que ellos tengan lo que yo no pude tener,</u> mis estudios. Entonces... [ELLE COUVRE SON VISAGE AVEC SES MAINS] [DES DIALOGUES INCOMPRÉHENSIBLES HORS-CHAMP]... Eso fue lo que me motivó viajar a Estados Unidos. [PAUSE] Y sí sé que voy a llegar.
9	YouTube The Invisibles   Part 2 - Six out of ten (invisiblesfilms, 2010g)	Communication écrite en ligne (en anglais)	<b>pecodo2 :</b>  @nosupecualponerme i agree to disagree with u brotha! wether u like it or not <u>the complete blood line of our ancestors: aztecas,incas,zapotecas,apaches,siux etc etc has for ever been changed, so we are not longer just american indians, sorry to disappoint you, althou i'm very proud of that side my heritage</u> i have to accept that anglo genetics run thru our veins in little of more quantity our language does come from latin origins as is the portuguese italian and french u seem to be mad and  @nosupecualponerme i dont think that if your intent is to unite us as community call it latinos or whatever you'd like to call us, you shouldn't call for division of ethnicities either and speak in such a demenor about gallegos. and as of matter of fact, the word "aint" as you use it to refer the values of the spanish language is not a word in the english language either i recommend you to explore both languages and enrich your little knowledge of both.

			its beyond sad how we as latinos in the u.s. complain about how harsh the treatment towards latino immigrants is and how so uncompassionate the system has become and for as inadmissible that might be, this demonstrates <u>how hard it is to unite as an international latino community when we are so violent, greedy, selfish and not compassionate towards our fellow immigrants on mexican soil, a problem that ignites and borns out of desperation from the very inhumane way of government in our countrys.</u>
10	YouTube Los Invisibles   Tercera Parte – Los que quedan (invisiblesfilms, 2010d)	Communication écrite en ligne (en espagnol)	<b>ricardot66 :</b>  El que no quiere a su patria no quiere a su madre  .
11	YouTube « Goal! Part 4 » (Silver & García Bernal, 2010i) ou « ¡Gol! Cuarta parte » (Silver & García Bernal, 2010a)	Court-métrage Audiovisuel Interview	<b>OLGA SÁNCHEZ MARTÍNEZ [01 :00] :</b>  [HORS-CHAMP : Y me dice él: «mátenme, déjeme que me desangre». Le ponen una cubeta en el hospital...]  ...y le ponen las dos piernitas, que escurrieran, ahí. Y no, le digo, «¡no!, se va a morir, se va a desangrar», entonces yo vengo y se las subo, «deje que me desangre, deje que me muera». <u>«No», le digo, «tú tienes mamá, tú tienes hijos, yo no sé qué tienes, pero por ellos haz, lucha»...</u>
12	YouTube « Goal! Part 4 » (Silver & García Bernal, 2010i) ou « ¡Gol! Cuarta parte » (Silver & García Bernal, 2010a)	Court-métrage Audiovisuel Narration orale en espagnol	<b>GAEL GARCÍA BERNAL (VOIX HORS CHAMP-NARRATEUR) [01:47] :</b> Olga Sánchez Martínez fundó el albergue de Jesús el Buen Pastor, donde <u>recibe migrantes, ancianos, pobres de cualquier nacionalidad o condición social.</u> Sin gente como Olga o el Padre Alejandro Solalinde, y los voluntarios que trabajan con ellos, los migrantes estarían completamente desamparados.
13	YouTube Los Invisibles   Cuarta Parte – ¡Gol! (invisiblesfilms, 2010a)	Communication écrite en ligne (en espagnol)	<b>hidchris :</b>  Que NO viajen, los americanos nos tratan mal, el sueño americano existe para pocos, <u>mejor quedarse en su país y con su familia :</u> (
14	Film Who is Dayani Cristal? (Silver, 2013a)	Long-métrage Audiovisuel Interview	<b>LORENIA IVON TON-QUEVEDO/MISSING PERSONS INVESTIGATOR/MEXICAN CONSULATE, TUCSON, ARIZONA [00 :13 :40] :</b>  I have to do it, because <u>I know this family is waiting for his son, his mother, his father, his sister.</u> And I feel, like probably, that all the people who comes from Mexico that they don't have family here, <u>we are their family.</u> And we are gonna be there, because that's what our job or my job is. I have to be here for them.

15	Film Who is Dayani Cristal? (Silver, 2013a)	Long-métrage Audiovisuel Interview	<b>ROBIN REINEKE / COORDINATOR MISSING MIGRANT PROJECT / MEDICAL EXAMINER'S OFFICE. TUCSON, ARIZONA [01 :09 :17] :</b>  It's exciting for me when things come together and that you can put a name on one of these people, that's, that have been disappeared, you know, by the system. But then, <u>I have to tell someone that their son is dead.</u> His name was Dilcy Yohan Sandres Martínez.
16	Film Who is Dayani Cristal? (Silver, 2013a)	Long-métrage Audiovisuel Narration orale en espagnol	<b>GAEL GARCÍA BERNAL (VOIX HORS CHAMP-NARRATEUR) [00:26:26] :</b>  <u>Mis nuevos amigos me llevan hacia la frontera de mi propio país, México. Y me explican cómo cruzar.</u>  [00:27:31] : Sin guardias, sin controles. Aquí no se necesitan pasaportes. Quizás así deberían de ser todas las fronteras. Me pregunto si atravesó por aquí, en estas balsas, con amigos. <u>Sin duda, una de las cosas que sabemos sobre el hombre con el tatuaje de Dayani Cristal es que él no estaba solo.</u>
17	Film Who is Dayani Cristal? (Silver, 2013a)	Long-métrage Audiovisuel Narration orale en espagnol	<b>GAEL GARCÍA BERNAL (VOIX HORS CHAMP-NARRATEUR) [00:55:59] :</b>  Hondureños, guatemaltecos, nicaragüenses, salvadoreños, mexicanos. <u>Aquí todos somos del mismo equipo. El equipo contrario.</u>
18	Film Who is Dayani Cristal? (Silver, 2013a)	Long-métrage Audiovisuel Interview	<b>KENIA YADINA CRUZ RIVAS / WIFE [00 :36 :19] :</b>  Él decía que él iba a «voy a hacer centavitos, para estar pasando, ya no vas a sufrir». Yo le decía que no me importaba, <u>«con tal de que estés conmigo, no me importa aguantar hambre, necesidades, yo lo que quiero es estar con vos» le dije.</u>
19	Film Who is Dayani Cristal? (Silver, 2013a)	Long-métrage Audiovisuel Interview	<b>KENIA YADINA CRUZ RIVAS / WIFE [01 :16 :57] :</b>  Me decía él que «es una ilusión mía ponerme este tatuaje, tengo días deseando ponérmelo»; pues yo le dije, «pregunta que si era doloroso, todo eso»; <u>él me dijo que sí, pero que por la niña valía la pena. «No me importa sufrir, los dolores, no me importó».</u>
20	Film Who is Dayani Cristal? (Silver, 2013a)	Long-métrage Audiovisuel Interview	<b>DELVER ANTONIO SANDRES-TURCIOS / BROTHER [00 :50 :00] :</b>  Yohan tuvo una presión para hacer este viaje. Yo pienso que era necesario. <u>La razón del dinero que quedó un poco descapitalizado fue a cuestiones de la enfermedad del niño.</u>
21	Film Who is Dayani Cristal? (Silver, 2013a)	Long-métrage Audiovisuel Interview	<b>UNDOCUMENTED IMMIGRANT [01 :09 :55] :</b>  [VOIX HORS CHAMP] Lastimosamente, pues, él perdió su vida en el desierto y, <u>no fue porque no lo ayudé.</u> Ahí lo conocí a él, y me dijo que si, «¿de dónde era?», y yo le dije <u>«yo soy</u>

			<p>de Honduras, ¿y tú?», «no, pues también». Veníamos muy contentos, ¿verdad?, platicábamos de las ilusiones de nosotros.</p> <p>[...]</p> <p>Me dijo «yo ya no puedo caminar», me dijo, «porque me duele el estómago». Y le dije, «pues, ¿sabes qué?, <u>no te vamos a dejar</u>», ¿verdad?, «<u>vamos a hacer la lucha contigo hasta donde podamos</u>». Entonces lo cargamos, uno de un brazo y el otro del otro brazo. Casi, digamos, que todos lo ayudamos, ¿verdad?, porque sentíamos algo, como que si fuera uno de nosotros. <u>Él se sentía muy preocupado, porque pensaba en su familia, pensaba en sus hijos.</u></p> <p>[...]</p> <p>...y me dijo él, «¡sí, échale ganas!, y no te quedes aquí por mí, porque pues, te pueden agarrar, te pueden deportar de nuevo, entonces, así es de que continúa, y primeramente Dios, yo voy a estar bien». Yo nomás agarré una chamarra, lo cobijé con ella, y le puse agua a su lado. Para mí fue muy duro cuando yo lo dejé en ese árbol. Yo tomé la decisión de esa manera, porque <u>yo también tengo familia aquí</u>, en casa estaba esperando una niña que iba a nacer. El caso, a mí, personal, me dijo él «no se preocupe, yo sé que nos vamos a volver a ver».</p>
22	Film Who is Dayani Cristal? (Silver, 2013a)	Long-métrage Audiovisuel Chanson	<p><b>CALLE 13 AVEC TOTÓ LA MOMPOSINA, SUSANA BACA ET MARÍA RITA [00 :07 :51] :</b></p> <p>Soy  <u>El sol que nace y el día que muere</u>  Con los mejores atardeceres  <u>Soy el desarrollo en carne viva</u>  Un discurso político sin saliva  Las caras más bonitas que he conocido  <u>Soy la fotografía de un desaparecido</u>  La sangre dentro de tus venas  Soy un pedazo de tierra que vale la pena  Una canasta con frijoles  Soy Maradona contra Inglaterra anotándote dos goles  <u>Soy lo que sostiene mi bandera</u>  La espina dorsal del planeta es mi cordillera  <u>Soy lo que me enseñó mi padre</u>  <u>El que no quiere a su patria no quiere a su madre</u>  <u>Soy América Latina</u>  <u>Un pueblo sin piernas pero que camina, oye</u>  (Pérez et al., 2011)</p>
23	Film Who is Dayani Cristal? (Silver, 2013a)	Long-métrage Audiovisuel Chanson	<p><b>[00 :45 :39] :</b></p> <p><b>GAEL GARCÍA BERNAL (YOHAN) :</b> ¿Cómo empieza la rola, la canción?</p> <p><b>MIGRANT PORTANT CASQUETTE BLANCHE ET T-SHIRT NOIR :</b>  Cabalgo sobre sueños...</p>

			<p><b>MIGRANT PORTANT CASQUETTE BLANCHE ET T-SHIRT NOIR ET GAEL (YOHAN) :</b>  ... innecesarios y rotos,  prisionero iluso  de esta selva cotidiana.  <u>Y como hoja seca</u>  <u>que vaga en el viento,</u>  <u>vuelo imaginario</u>  <u>sobre historias de concreto.</u>  Navego en el mar  de las cosas exactas.  (González Guzmán, s. d.)</p>
24	Film Who is Dayani Cristal? (Silver, 2013a)	Long-métrage Audiovisuel Chanson	<p><b>LOS CARDENCHEROS DE SAPIORIZ [01 :13 :39] :</b></p> <p>Y yo ya me voy  <u>a morir a los desiertos,</u>  me voy dirigido.</p> <p>Esa estrella marinera,  solo en pensar  que <u>ando lejos de mi tierra</u>  nomás que me acuerdo  me dan ganas de llorar.</p> <p>Pero a mí no me divierte  Los cigarros de la Dalia,  Pero a mí no me consuelan  Estas copas de aguardiente  <u>Solo en pensar que dejé</u>  <u>Un amor pendiente,</u>  Nomás que me acuerdo  Me dan ganas de llorar.  (Los Cardencheros de Saporiz, s. d.)</p>
25	Film Who is Dayani Cristal? (Silver, 2013a)	Long-métrage Audiovisuel Chanson	<p><b>LEONARDO HEIBLUM ET JACOBO LIEBERMAN [01 :23 :22] :</b></p> <p><u>Una abuela nos dio techo</u>  Escondidos en un cuarto  Nos cayó la ley</p> <p>Murió sin decir nada</p> <p>Hoy temprano éramos tres  Soy el único que queda  Debo continuar  <u>La frontera es mi cárcel</u></p> <p>El viento ya está soplando  Por todito el cementerio  <u>Tras la libertad</u>  <u>Por sombras volveremos</u></p> <p>El viento ya está soplando  Por todito el cementerio</p>

			Tras la libertad Por sombras volveremos (Zaret & Marly, s. d.)
26	Site Web Who is Dayani Cristal   On The Border (Pulse Films, 2014a)	Communication écrite en ligne (en anglais)	<b>M. GERACI :</b> <u>We are all Dayani Cristal. Each one looking to better oneself and reach one's true potential. Sadly, <u>only the privileged can do so without the risk of harm or death.</u></u>

Tableau 5. Voix : la prospérité, le progrès, la persévérance, le travail, l'espoir, l'aspiration, le bien-être.

	Média	Mode	Voix
1	YouTube <i>Seaworld. Part 1</i> (Silver & García Bernal, 2010f) ou <i>Seaworld. Primera parte</i> (Silver & García Bernal, 2010b)	Court-métrage Audiovisuel Interview	<b>HOMME AVEC T-SHIRT NOIR [03 :13] :</b> Para mí sería mejor estar en nuestro país, <u>que El Salvador tuviera más oportunidades de trabajo</u> , que todas las cosas fueran mejores para no tener necesidad de viajar a otro país, hacer otra vida.
2	YouTube <i>Seaworld. Part 1</i> (Silver & García Bernal, 2010f) ou <i>Seaworld. Primera parte</i> (Silver & García Bernal, 2010b)	Court-métrage Audiovisuel Narration orale en espagnol	<b>GAEL GARCÍA BERNAL (VOIX HORS CHAMP-NARRATEUR) [03:38] :</b> Esta familia viaja con tres niños. El más pequeño tiene 1 año 8 meses. Es imposible imaginar de lo que vienen huyendo al ver que están dispuestos a arriesgarlo todo por un futuro para sus hijos. <u>Es incuestionable que todos tenemos ese derecho. El de mejorar las condiciones en que vivimos.</u>
3	YouTube Los invisibles   Primera Parte – <i>Seaworld</i> (invisiblesfilms, 2010b)	Communication écrite en ligne (en espagnol)	<b>Edgard Vasquez :</b> @dantirri . Mi amigo lamentablemente la sensibilidad y el carisma de las personas no pone en papel se demuestra con acciones . <u>Yo pase por ahi igual que todos ellos y muchas,muchas personas mexicanas me ayudaron</u> y unos pocos me jodieron. pero gracias a Dios y los que <u>me ayudaron estoy donde estoy</u> . Ahora en estos dias es tan importante tener a alguien que le ponga atencion a los problemas del migrante . Muchas gracias a los creadores de "Los invisibles"
4	YouTube The Invisibles   Part 1 – Seaworld (invisiblesfilms, 2010f)	Communication écrite en ligne (en anglais)	<b>Athex D :</b> @dianavhnt I hope you know that if they could they would. <u>That's why many support the Dream act, which will allow many young individuals with the ambition to progress and succeed the correct legal way.</u> Unfortunatly there are many who are blinded by ignorance and will stop at nothing to not make it happen. Trust me, they are more than willing

			to pay taxes, serve in the military, and help this great country.
5	YouTube The Invisibles   Part 1 – Seaworld (invisiblesfilms, 2010f)	Communication écrite en ligne (en anglais)	<b>Cornel sims :</b> listen to yourself you're so spoiled an greedy, anyone who'd risk these dangers, put their kids in danger <u>to achieve a better life should be awarded that chance.</u> I'm sick of Americans that complain about this yet all the do is sit on their fat asses all day not even considering how lucky they are to even be here.
6	YouTube The Invisibles   Part 1 – Seaworld (invisiblesfilms, 2010f)	Communication écrite en ligne (en anglais)	<b>CristaLimaa :</b> im mexican but right now in the US I really hate living here, but theres nowhere to go, cus the Mexico i knew doesnt exist anymore. People is living in bad conditions in their country, People is tortured in Mexico, People is discriminated in the US, where are they suppose to go then? <u>The US should now that they are people just wanting to get a better life,</u> but they think they are better than anyone, they racist. really i admire all that poeple cus they are a great example of human beings.
7	YouTube The Invisibles   Part 1 – Seaworld (invisiblesfilms, 2010f)	Communication écrite en ligne (en anglais)	<b>Ricardo G. :</b> If only it wasn't for those horrid gangs entering the U.S.A giving all Hispanic's a bad name, making it more difficult to allow some sort of reform. I understand their are multiple cost and risk of immigration but we are all human beings we should be allowed a chance! <u>I feel like we should follow our hearts and have sympathy towards illegal immigrants who only search for hope of a better life</u> there must be some way to exempt and allow those <u>who should and should not (gang) be allowed to come in.</u>
8	YouTube The Invisibles   Part 1 – Seaworld (invisiblesfilms, 2010f)	Communication écrite en ligne (en anglais)	<b>Rosa Luna :</b>  @imreallyclever  for people like is this film but I guess you are blind, <u>there are other people with other kind of struggles that they loan the money to be here, trying to find a better way of living but instead they find not only hate,</u> but death, hunger and all kinds of humiliations, some women find to be slaves and are sold over and over, what do you know? nothing, you have it9easy if you could wait you had more than them, so don't judge you don't know.
9	YouTube The Invisibles   Part 1 – Seaworld (invisiblesfilms, 2010f)	Communication écrite en ligne (en anglais)	<b>Tina Chris :</b> Ty for the video. It's opened me up to a whole new world I never knew about. Rather than just focusing on helping out on preventing genocides which are really important, we need to bring things like this into the light. <u>Small steps to create awareness of such things can lead to greater things</u> such as changing ppl's views on illegal immigrants. Escaping should not be the solution; but rather, <u>changing the govt from inside out. Its the responsiblity of the countries who have it better off.</u>
10	YouTube	Communication écrite en ligne (en anglais)	<b>VELVET :</b>

	The Invisibles   Part 1 – Seaworld (invisiblesfilms, 2010f)		I really feel sorry for them and really sad when one woman said "I feel guilty about being latino" I don't know guys from my point of view to be a good, moral, or bad it's not about race or anything. <u>I'm Thai and I do believe that human can achieve anything they want</u> depend on opportunity if these guys just have CHANCE they would have a better life
11	YouTube The Invisibles   Part 1 – Seaworld (invisiblesfilms, 2010f)	Communication écrite en ligne (en anglais)	<b>timmy D= :</b> @GypsyFever5 <u>i know a kid who is rich as hell. his father was an immigrant from colombia</u> working for coca cola or something like that. after racial issues he went to court and won. he used that money to start his own steel company and now they are living in a nice house. im not lying either. thats the way america was built. immigrants. <u>a lot of the sucessful people in the US are decendants of immigrants.</u> i think most of the people in the US are decendants of immigrants.
12	YouTube « <i>What Remains. Part 3</i> » (Silver & García Bernal, 2010h) ou « <i>Los que quedan. Tercera parte</i> » (Silver & García Bernal, 2010d)	Court-métrage Audiovisuel Interview	<b>FEMME ÂGÉE [01 :02] :</b> [HORS-CHAMP] [POSANT SANS PARLER]: Él cuando se fue me dijo, «a los 12 días le hablo, mamá», me dijo. <u>Y ya no me habló. Yo todavía tengo esperanzas.</u>
13	YouTube « <i>What Remains. Part 3</i> » (Silver & García Bernal, 2010h) ou « <i>Los que quedan. Tercera parte</i> » (Silver & García Bernal, 2010d)	Court-métrage Audiovisuel Interview	<b>FEMME CHEMISE NOIRE [01 :45] :</b> [HORS-CHAMP : <u>Yo pienso que es un sueño, pero es un sueño de terror, porque...</u> ] ... todo lo que pasan, independientemente que lleguen o no, es un sueño de terror, ¿verdad? Que convierte la vida de ellos y las nuestras en pesadillas.
14	YouTube The Invisibles   Part 3 - What remains (invisiblesfilms, 2010h)	Communication écrite en ligne (en anglais)	<b>zinydoodles :</b> @vkdee44 Well, part of the problem that Mexico & other underdeveloped nations have is that the government is not democratic or is extremely corrupt. People in Myanmar/Burma (in Southeast Asia) are also among the poorest in the world & probably take risks like these to get out of the country. <u>The economic disparity between rich &amp; poor nations is so great.</u>  That's why I get annoyed when people in the US take everything for granted & are so wasteful.  <b>vkdee44 :</b> @zinydoodles I couldn't help but think about the USA. But for the first time I felt really powerless as they continue to layoff people where I work and cut my work days. I am very frustrated at how things were so poorly managed that we now find ourselves in millions of dollars in debt.

			<p>Are these poor Mexican, South American people so different from us afterall? <u>Lets take care of our zone of influence, and make North and South America the best in the world.</u></p> <p><b>Jrapantera :</b>  @vkdee44 , Have you really been paying attention to the series?  They aren't Mexicans. Mexico is very cruel to them.  And to answer your question: Yes. (because you sound like you have no idea what you are talking about.)  Here's what I want you to do, since you think we aren't different, Go to Honduras\Guatemala\Salvador <u>and make a new life and then tell me if you don't see the difference.</u></p> <p><b>vkdee44 :</b>  @jrapantera There is no need to get insulting and hostile. You obviously didn't understand my comment. My message was to say, we are all people and we need to help each other. Mexicans and Central Americans take those trains for a new life in the USA, and they are all met with many dangers along that journey.</p> <p><u>What I think is the USA needs to invest more money in its sphere of influence,</u> rather than making war in nations that are thousands of miles away.</p>
15	YouTube The Invisibles   Part 3 - What remains (invisiblesfilms, 2010h)	Communication écrite en ligne (en anglais)	<p><b>Kathryn Brignac :</b>  Thank you so much for making these movies.What is really heartbreaking is that with all the influence the U.S. could have in Mexico to stop this, instead we use our influence to destroy the quality of living of Mexicans through NAFTA , and support dictators in the rest of Latin America that have ruined those countries and forced people to flee. <u>These people want the same things most Americans want-a better life for their children- education, healthcare, basic HUMAN rights.</u></p>
16	YouTube « Goal! Part 4 » (Silver & García Bernal, 2010i) ou « ¡Gol! Cuarta parte » (Silver & García Bernal, 2010a)	Court-métrage Audiovisuel Interview	<p><b>PÈRE ALEJANDRO SOLALINDE [02 :41] :</b>  HORS-CHAMP : [...] El sistema neoliberal capitalista en que vivimos está agotado; ya tronó, ya; y no garantiza ni la vida de las personas en sus lugares de origen, pero mucho menos el crecimiento, el desarrollo al que todos tenemos derecho, <u>porque todos tenemos derecho a estar de lo mejor.</u> Son altamente subversivos, pero no porque lo planean, no porque tengan armas, no; <u>sino que están subvirtiendo un orden que no permite al otro, que no permite al nuevo, al extraño.</u></p>
17	YouTube « Goal! Part 4 » (Silver & García Bernal, 2010i) ou « ¡Gol! Cuarta parte » (Silver &	Court-métrage Audiovisuel Conversation orale	<p><b>GAEL GARCÍA BERNAL [04 :29] :</b>  [HORS-CHAMP]: <u>Es gente que tiene una meta, muy clara</u> pero que siento que si nosotros estuviéramos en esa situación, siento que hubiéramos renunciado hace rato.</p> <p><b>GAEL GARCÍA BERNAL [04 :41] :</b></p>

	García Bernal, 2010a)		[IL PARLE AVEC PADRE SOLALINDE DANS LA VOIE DU TRAIN]: <u>Me contagio de su fuerza y de sus ganas de seguir adelante.</u>
18	YouTube Los Invisibles   Cuarta Parte – ¡Gol! (invisiblesfilms, 2010a)	Communication écrite en ligne (en espagnol)	<b>plousia :</b> Muchas gracias por compartir estas historias con el mundo, yo recientemente aprendí de eso y me tiene muy triste al ver la desesperación que propulsa esta gente de su país hasta un viaje tan peligroso solo por la esperanza de una vida mejor...yo quisiera que mi país natal, USA, les permitan pasar y trabajar... <u>todos nosotros tenemos el derecho de luchar para un mejor futuro.</u> También quisiera que <u>pudiera hacer algo para ayudarlos</u> , tal vez algún día podre ir a visitar uno de estos albergues...Dios los bendiga a todos los migrantes y a ellos que los apoyan.
19	YouTube The Invisibles   Part 4 – Goal! (invisiblesfilms, 2010e)	Communication écrite en ligne (en espagnol)	<b>AVALEN :</b> TODAS LAS PERSONAS QUE FORMAN PARTE DEL VIDEO. SON REALMENTE DE INSPIRACION..EL PELIGRO NO ESTA EN CRUZAR LA FRONTERA SINO ES EL TRAYECTO DURANTE LA IDA ... QUE PASA CON MEXICO POR QUE TANTA VIOLENCIA Y ASALTOS POLICIAS CORRUPTOS Y POLITICOS COMPRADOS .. NINOS DE 12 SIGUIENDO LOS PASOS DE SICARIOS ...EL PELIGRO ESTA EN MEXICO NO SALTANDO LOS MUROS NI CRUZANDO DESIERTOS ... <u>QUE DIOS ACOMPANEN A TODAS LAS ALMAS QUE SE QUEDARON EN UN INTENTO POR SEGUIR SU SUENO Y QUE NO PUDIERON DESPERTAR</u>
20	Film Who is Dayani Cristal? (Silver, 2013a)	Long-métrage Audiovisuel Narration orale en espagnol	<b>GAEL GARCÍA BERNAL (VOIX HORS CHAMP-NARRATEUR) [01 :06 :44] :</b> Si has logrado alcanzar este punto en el camino, <u>la tierra prometida está a la vista.</u> Pero siempre, los últimos pasos son los más difíciles.
21	Film Who is Dayani Cristal? (Silver, 2013a)	Long-métrage Audiovisuel Interview	<b>PADRE ALEJANDRO SOLALINDE / FOUNDER OF THE SHELTER [01 :04 :44] :</b> Los migrantes son héroes, son como un foquito que al estar alumbrando, están poniendo en evidencia muchas cosas que debemos cambiar. <u>Son héroes no solamente porque luchan por su familia, sino también héroes que están luchando por cambiar la historia en Estados Unidos y en México.</u>
22	Film Who is Dayani Cristal? (Silver, 2013a)	Long-métrage Audiovisuel Chanson	<b>POLACHE (PAUL HUGHES RAMOS) [00 :23 :52] :</b> [...] <u>No tengo chamba</u> Y en los burrunches Ando zampado.  <u>Estoy tan salado</u> Que hasta los chuchos Se mean en mis callos.  Por ahí nos vidrios Pa los yunai voy desmangado La pinceleada va a estar bien yuca Pero no hay clavo.

			<p>Seré torcido Pero echo riata <u>Yo a todo le hago.</u></p> <p><u>Por la marmaja</u> <u>Me vale charra</u> <u>Irme mojado.</u></p> <p><u>Si tengo leche</u> <u>Y me pongo buzo</u> <u>En el otro lado</u> <u>Vuelvo pintoso</u> Y hasta algún cheto Le hago el mandado. (Hughes Ramos, s. d.)</p>
23	Site Web Who is Dayani Cristal   On The Border (Pulse Films, 2014a)	Communication écrite en ligne (en espagnol)	<p><b>JOSÉ LUIS MANZO :</b> "Emigrar o morir", fueron las palabras de los migrantes italianos en tiempo de la post guerra, y sigue siendo la disyuntiva de miles de personas ante las condiciones de vida en sus países.</p>
24	Site Web Who is Dayani Cristal   On The Border (Pulse Films, 2014a)	Communication écrite en ligne (en anglais)	<p><b>BOB PRESS :</b> Similarly, thousands of Africans fleeing poverty or persecution have died in the Mediterranean <u>trying to reach Europe to find a better life</u> in countries that often actually need their labor.</p>

Tableau 6. Voix : la justice, l'action sociale, l'économie, la loi.

	Média	Mode	Voix
1	YouTube <i>Seaworld. Part 1</i> (Silver & García Bernal, 2010f) ou <i>Seaworld. Primera parte</i> (Silver & García Bernal, 2010b)	Court-métrage Audiovisuel Interview	<p><b>HOMME AVEC CASQUETTE BLANCHE [04 :27] :</b> <u>El gobierno mexicano no tiene voluntad. Eso es claro. Lo que ha hecho, lo ha hecho por presión de las ONGs, por presión de la sociedad civil que presiona, que denuncia; o sea, lo hace por presión.</u> Tan fácil saber quiénes son los secuestradores, tan fácil llegar a ellos, o sea, no quieren porque están coludidas las autoridades con ellos. Así de sencillo. O sea, yo considero que es muy fácil para las autoridades llegar a saber quiénes son los secuestradores. Pero no quieren.</p>
2	YouTube <i>Seaworld. Part 1</i> (Silver & García Bernal, 2010f) ou <i>Seaworld. Primera parte</i> (Silver & García Bernal, 2010b)	Court-métrage Audiovisuel Interview	<p><b>HOMME AVEC T-SHIRT BLANC SANS MANCHES [03:56]:</b> [HORS-CHAMP: Nosotros como inmigrantes centroamericanos <u>necesitamos una Visa por lo menos para subir hasta el Distrito Federal por parte del gobierno mexicano</u>, para evitar esta emigración y esta zozobra...] ...en esos trenes que son las bestias de la muerte, donde uno cae, perece, se mutila, es seguido por los distingos grupos, ya terroristas en México que secuestran al inmigrante, piden una suma de dinero si no, lo matan, ¿verdad?</p>

3	YouTube <i>Seaworld. Part 1</i> (Silver & García Bernal, 2010f) ou <i>Seaworld. Primera parte</i> (Silver & García Bernal, 2010b)	Court-métrage Audiovisuel Narration orale en espagnol	<b>Gael GARCÍA BERNAL (VOIX HORS CHAMP-NARRATEUR) [05:18] :</b> En estos <u>albergues</u> los migrantes pueden descansar, dormir, limpiarse y comer. Pero lo más importante, es que en ellos encuentran un <u>remanso de seguridad</u> que no encuentran en ninguna otra parte durante el trayecto rumbo a los Estados Unidos. También en ellos <u>se les informa acerca de los peligros del viaje y la mejor manera de evitarlos</u> . Allí encuentran a gente como ellos, de diferentes países, que también están haciendo el viaje. Comparten experiencias y apoyo que les ayuda a seguir adelante. Son solamente <u>voluntarios</u> los que trabajan en los albergues, la mayoría de ellos son mexicanos que un día se dieron cuenta de las terribles condiciones en las que los migrantes hacen su viaje. Pero también, se dieron cuenta de que podían ayudar a sus hermanos centroamericanos dándoles lo mejor que se puede otorgar en la vida: la esperanza.
4	YouTube Los invisibles   Primera Parte – <i>Seaworld</i> (invisiblesfilms, 2010b)	Communication écrite en ligne (en espagnol)	<b>VIRASSO :</b> Ese es el gran depredador <u>capitalista</u> , te colma de espejismos y falsas ilusiones que <u>nos obliga a ir detrás de ellas, luego nos criminalizan cuando se logran alcanzar</u> .
5	YouTube The Invisibles   Part 1 – <i>Seaworld</i> (invisiblesfilms, 2010f)	Communication écrite en ligne (en anglais)	<b>AAVista :</b> Anybody attributing the high crime rates to undocumented immigrants should know that the number of legal U.S. citizens, both local and immigrants are found to have far outnumbered the so-hated illegals. <u>There are more legitimate citizens who commit crime than aliens and there are politicians who are giving both legal and illegal immigrants a bad name. Mostly for their own desires and benefits.</u>
6	YouTube The Invisibles   Part 1 – <i>Seaworld</i> (invisiblesfilms, 2010f)	Communication écrite en ligne (en espagnol et en anglais)	<b>Ariel Duenas :</b> Mucha Gracias Amnista Internacional y Gael Garcia, por hacer este corto, en Kids Around the World, luchamos por ayudar a todos los migrantes que pasan por Mexico. Thank you very much Amnesty International and Gael Garcia, for making this short film, in Kids Around The World we strive for <u>helping all migrants going through Mexico.</u>
7	YouTube The Invisibles   Part 1 – <i>Seaworld</i> (invisiblesfilms, 2010f)	Communication écrite en ligne (en anglais)	<b>Daniel Santiago-Gonzalez :</b> @luyben12 Before telling foreigners to fix their country ask yourself, who give those jobs to immigrants? <u>In many cases companies in the US who are cheap and don't want to pay US citizens full salaries keep hiring immigrants.</u> If there were no demand for cheap labor (with no benefits whatsoever) there wouldn't be as many immigrants, however, as history can teach you, <u>immigration has and will always exist all around the world.</u>
8	YouTube The Invisibles   Part 1 – <i>Seaworld</i>	Communication écrite en ligne (en anglais)	<b>JamMasterJay :</b> @WeldersRAwaysHott I'm sorry, but your praying isn't gonna do much. <u>America is using illegals as the escape goat.</u> If United States really wants to quit having illegals, the

	(invisiblesfilms, 2010f)		government has to punish the people who give them jobs. <u>Cut the demand, and illegals will have no reason to come. Instead of sending poor innocent people to jail just for a better life.</u>
9	YouTube The Invisibles   Part 1 – <i>Seaworld</i> (invisiblesfilms, 2010f)	Communication écrite en ligne (en anglais)	<b>Juan C :</b> Wonderful video. Truly HQ. After watching this film, I am convinced that this is a case of <u>Modern Slavery. Slaves can only be exploited when they are trapped by fear and military threats.</u>  Many countries are doing this to their poor, unrepresented masses.  What is the <u>humane solution?</u>
10	YouTube The Invisibles   Part 1 – <i>Seaworld</i> (invisiblesfilms, 2010f)	Communication écrite en ligne (en anglais)	<b>PhunnyForeigner :</b> @TulliusVII LOLLOLOL DUDE YOUR SO DAM FUNNY MAN! Ah nice one nice one. By created you mean stealing the lands of indians? Turning your back on the indians when instead the indians had taught the colonists how to farm and scout the areas? Great white civilization? <u>The so called great white civilization enslaved other human beings.</u> Be proud of that. <u>America is a country admired for it's law, but to blame the other race when in down fall of economy is down right wrong.</u>
11	YouTube The Invisibles   Part 1 – <i>Seaworld</i> (invisiblesfilms, 2010f)	Communication écrite en ligne (en anglais)	<b>RoaChc0acH :</b> @luyben12 The problem is not with the illegal immigrants, <u>it's with the horrible conditions and the crime that is going on in the other countries.</u> Most immigrants are "illegal" because they don't wanna wait around to get fucking murdered by the cartels and crime bosses. I have no idea why you are bitching about the recent immigration, because last time I checked this country, <u>I mean Continent was built on immigration from your fucking European Ancestors who robbed the natives of their land.</u>
12	YouTube The Invisibles   Part 1 – <i>Seaworld</i> (invisiblesfilms, 2010f)	Communication écrite en ligne (en anglais)	<b>RodneyCPhT :</b> @egwoodborne Yes, <u>some people talk crap about the undocumented and that is not fair, nor nice. But still they should learn that there are LEGAL ways to immigrate and not risk their lives like they do.</u> Not ALL countries are exempt from the DV, only those who have sent too many illegal immigrants. I'm just pointing at the facts, that's all. Guess what "MY FRIEND"? <u>We all have to follow the law.</u> (I liked the "my friend" thing, sounds very latin) haha, thanks. "Tu amigo"  <b>egwoodborne :</b> @RodneyCPhT And then again my dear "amigo" correct me if i'm wrong but pretty much all countries in latin america are exempt. <u>So please tell us how exactly they should apply to "follow the law"?</u> It is pretty convinient to use that frase <u>when you know it is imposible for them to apply.</u> I don't think the Italians would like to come and work the fields.

13	YouTube The Invisibles   Part 1 – <i>Seaworld</i> (invisiblesfilms, 2010f)	Communication écrite en ligne (en anglais)	<p><b>gibsonloony :</b> @Xochitlgarden yeah...i wish i could learn that from them, but just not while <u>their breaking the law</u>. i just wish they would learn to respect other's lives, they need to realize what path they are putting the US on by forcing unregulated immigration. how many american jobs are being taken and <u>the negative economic impact they are causing in our country</u>. i have no doubt that they treasure life, they just either don't realize what they're doing or they only treasure their own.</p> <p><b>Xochitl Garden :</b> @gibsonloony Really? A negative impact on our economy? <u>They do the shit jobs no one wants to do here</u>. UFW President Arturo Rodriguez posted an application on the website for jobs that the "illegals" would no longer have after the massive deportation (which never happened). Do you know how many signed up? Five! <u>Of the entire US only five applied! I was one of them!</u> These are jobs Americans don't want to do. No benefits, health or otherwise. From \$7.45 to \$8.88/hour for hard backbreaking labor</p>
14	YouTube The Invisibles   Part 1 – <i>Seaworld</i> (invisiblesfilms, 2010f)	Communication écrite en ligne (en anglais)	<p><b>aztckarla :</b> @luyben12 Yes because the situation in Latin America was created by them right? <u>Because the US doesn't sell weapons to the Cartels</u>. <u>Because the US NEVER interferes with Latin America</u> such as NEVER conspiring to bring down a government that promises to bring forth a change benefits its ppl, not the US. Because US didn't push for <u>NAFTA causing millions of ppl to lose whatever land they had</u> because they couldn't compete with the US's cheap, mass produced goods. Right, because the US is God.</p>
15	YouTube The Invisibles   Part 1 – <i>Seaworld</i> (invisiblesfilms, 2010f)	Communication écrite en ligne (en anglais)	<p><b>saskatchewanability :</b> All of those who say they should make it here legally, how are immigrants to do that? The average person in Mexico makes between 50 and 80 dollars a week. Right now, I'm helping my grandmother migrate over here legally. So far, it has cost nearly \$1000 dollars. What of those who don't have family over here to help them? That is almost half a year's salary. And these people have families. <u>Laws are not etched in stone, nor should they be</u>. <u>The U.S. should make it easier for immigrants to come over.</u></p>
16	YouTube The Invisibles   Part 2 - <i>Six out of ten</i> (invisiblesfilms, 2010g)	Communication écrite en ligne (en anglais et en espagnol)	<p><b>carolhern :</b> Savages!!!...me da mucha tristesa y un dolar hasta el fondo de todo mi alma. <u>I wish there was something I can do to help</u>. At least a temporary visa thru Mexico would <u>help</u>. Give them at least 14 days to travel thru the country on a bus; a bit safer!!!</p>
17	YouTube The Invisibles   Part 3 - <i>What remains</i> (invisiblesfilms, 2010g)	Communication écrite en ligne (en espagnol)	<p><b>yvette Felix :</b> Soy Mexicana, esto es un cruel realidad q pasan a diario nuestros hermanos inmigrantes. La mayoría de las autoridades son muuy corruptas aca, se ensanan con los indefensos....y <u>he comprobado q los mexicanos exigen un trato justo y digno a USA cuando ellos no lo asen con los</u></p>

			<u>hermanos inmigrantes....Trata a los demas como quieres q te traten.</u>
18	YouTube « <i>What Remains. Part 3</i> » (Silver & García Bernal, 2010h) / « <i>Los que quedan. Tercera parte</i> » (Silver & García Bernal, 2010d).	Court-métrage Audiovisuel Narration orale en espagnol	<b>GAEL GARCÍA BERNAL (VOIX HORS CHAMP-NARRATEUR) [03:58] :</b> Al final es un niño de 16 años, que sin saberlo, atestigua el dolor de cientos de familias. <u>Es necesario que existan registros oficiales acerca de las muertes de los migrantes. No solo para que dejen de ser desaparecidos. Si no también para que dejen de ser invisibles mientras vivan.</u>
19	YouTube The Invisibles   Part 4 – <i>Goal!</i> (invisiblesfilms, 2010e)	Communication écrite en ligne (en espagnol)	<b>Eymar Herrera :</b> Realmente es triste ver este tipo de Documental, a caso es pecado buscar el futuro de tus hijos?. como dice Egwoodborne... <u>si fuera facil conseguir una visa no habria necesidad de pasar por todo esto, Si tan solo el Gobierno Estadounidense Vendiera las visas por 5 anos, al valor de lo que cobran los traficantes, Estados unidos se ayudaria tambien con su economia, pero los que salen beneficiados son los traficantes, porque hacen millonarias fortunas con las personas.....</u>
20	YouTube The Invisibles   Part 4 – <i>Goal!</i> (invisiblesfilms, 2010e)	Communication écrite en ligne (en anglais)	<b>Hannah Kotze Miller :</b> It no longer guarantees the lives of people in their places of origin' This hits the <u>issue of capitalism and globalization</u> directly. If we are going to have an international economy that gives and takes resources and money without regard for political borders then <u>you cannot force people to stay in one place where they cannot get their fair share of the world's resources/money.</u>
21	YouTube « <i>Goal! Part 4</i> » (Silver & García Bernal, 2010i) ou « <i>¡Gol! Cuarta parte</i> » (Silver & García Bernal, 2010a)	Court-métrage Audiovisuel Narration orale en espagnol	<b>GAEL GARCÍA BERNAL (VOIX HORS CHAMP-NARRATEUR) [05:35] :</b> El flujo migratorio nunca se detendrá, en la vida siempre existirá la ida y vuelta, el ir y venir, el presente y el futuro. La economía internacional también se rige por esa ley inexorable. <u>Es necesario que las autoridades de México protejan a los migrantes que pasan por nuestro país. Es necesario que la ley nos proteja, así seamos nacionales o extranjeros.</u> Es esencial que México dé un buen ejemplo del trato a los migrantes para ser <u>congruentes en nuestras válidas exigencias del trato que se les da a los inmigrantes en Estados Unidos.</u> No podemos seguir siendo invisibles.
22	Film Who is Dayani Cristal? (Silver, 2013a)	Long-métrage Audiovisuel Interview	<b>DR. BRUCE ANDERSON / FORENSIC ANTHROPOLOGIST. MEDICAL EXAMINER'S OFFICE. TUCSON, ARIZONA [00 :22 :56] :</b> First, you have to admit there's a problem, and <u>the problem isn't people sneaking across the border.</u> To my mind, the problem is all economics, we need American, <u>capitalist economy needs a blue color labor, and if Americans won't do it, then we can't bitch that another country will send over people to do it,</u> or dangling the carrot in grocery stores, in hotels, and in service industry. You know, from on the North Slope of Alaska to Florida there are Hispanics migrants, they

			doing jobs in every state. I think as an American, <u>I would like all Americans to acknowledge that they benefit from a blue-collar labor force that has brown skin.</u>
23	Film Who is Dayani Cristal? (Silver, 2013a)	Long-métrage Audiovisuel Interview	<b>DR. BRUCE ANDERSON / FORENSIC ANTHROPOLOGIST. MEDICAL EXAMINER'S OFFICE. TUCSON, ARIZONA [01 :00 :15] :</b> How many deaths does it take to say enough is enough? We hit 200 in one calendar year about 10 years ago. That didn't do it. We're just about ready to hit 2000, all believed to be foreign nationals. <u>There's got to be some number where someone in Washington is going to say: we can't have this happening anymore. It upsets me and it galls me at that some numbers in some people's mind we just haven't reached it yet.</u>
24	Film Who is Dayani Cristal? (Silver, 2013a)	Long-métrage Audiovisuel Interview	<b>ROBIN REINEKE / COORDINATOR MISSING MIGRANT PROJECT / MEDICAL EXAMINER'S OFFICE. TUCSON, ARIZONA [01 :02 :14] :</b> How can you ask them to not want what we all want? <u>And it's so hard to get a Visa, so hard to come here legally.</u>
25	Film Who is Dayani Cristal? (Silver, 2013a)	Long-métrage Audiovisuel Interview	<b>ROBIN REINEKE / COORDINATOR MISSING MIGRANT PROJECT / MEDICAL EXAMINER'S OFFICE. TUCSON, ARIZONA [01 :02 :40] :</b> The other aspect that isn't discussed is basically what happened with free trade. <u>You have farmers in southern Mexico and Central America that can't go to market because they can't afford to sell their corn as cheaply as US companies.</u> I don't think that you've really given them any choice but to try to survive or try to have hope which, you know what? What is the difference, really?
26	Film Who is Dayani Cristal? (Silver, 2013a)	Long-métrage Audiovisuel Interview	<b>ROBIN REINEKE / COORDINATOR MISSING MIGRANT PROJECT / MEDICAL EXAMINER'S OFFICE. TUCSON, ARIZONA [01 :04 :43] :</b> <u>A law passed here in Tucson that allows the funeral home to cremate unidentified bodies.</u> We have our own mass grave of sorts here. The dehumanization of migrants is something that I think has allowed this to happen. <u>We see a law and we see a lawbreaker. Illegality comes first before someone's life, or someone's health, or someone's little kids. I think we would want to be human before we want to see people as legal or illegal. These people as much as they are invisible in life, they're invisible in death in many ways.</u>
27	Film Who is Dayani Cristal? (Silver, 2013a)	Long-métrage Audiovisuel Interview	<b>DELVER ANTONIO SANDRES-TURCIOS / BROTHER [01 :19 :16] :</b> Para mí, los Estados Unidos, lo que está haciendo, invirtiendo una cantidad de billones de dólares en ese muro. <u>¿Y por qué en vez de invertir en ese muro que es muro, es una inversión que no se mueve, por qué no invertir en seres humanos?</u>
28	Site Web Who is Dayani Cristal   On The Border	Communication écrite en ligne (en espagnol)	<b>ESTUDIANTE DE ESPANOL :</b> <u>¿Por qué pagar miles de millions para una frontera eso no significa nada a todos, cuando podríamos pasarlos en salvar vidas humanas que la material a muchas personas?</u>

	(Pulse Films, 2014a)		
29	Site Web Who is Dayani Cristal   On The Border (Pulse Films, 2014a)	Communication écrite en ligne (en anglais)	<b>ESTUDIANTE DE ESPAÑOL :</b> Es muy triste que los muertos de inmigrantes son sólo una estadística a los gobiernos. <u>Los países deben cambiar sus políticas de inmigración para ayuda personas inocentes.</u>
30	Site Web Who is Dayani Cristal   On The Border (Pulse Films, 2014a)	Communication écrite en ligne (en anglais)	<b>NINY :</b> It is shameful that US government cannot appreciate the great contribution <u>Immigrants have done for the development of their country with hard work and cheap labor.</u>

Tableau 7. Voix en désaccord avec la migration irrégulière

	Média	Mode	Voix
1	YouTube Los invisibles   Primera Parte – <i>Seaworld</i> (invisiblesfilms, 2010b)	Communication écrite en ligne (en espagnol)	<b>oscarelo222 :</b> @jhvaelohimmeth si comentáras con imparcialidad te daría la razón, pero ni tu ni indocumentados aceptan que <u>entre sus filas existen criminales, delincuentes, violadores, asesinos, salteadores,</u> parte humana del mismo grupo, y por unos pagan todos. Es muy fácil decir...que pasen, cuando la <u>primera reacción que tienes ante un extraño cerca de tu casa es cerrar la puerta,</u> simplemente porque NO conoces sus intenciones. A menos que tu clarividencia pueda diferenciar entre buenos y malos.
2	YouTube The Invisibles   Part 1 – <i>Seaworld</i> (invisiblesfilms, 2010f)	Communication écrite en ligne (en anglais)	<b>Brandon B :</b> Everything they said that was going on in their country i also going on here! instead of justifying coming here illegally, DO IT RIGHT. or here's a thought, why don't you all quit whining and being lazy, <u>get together and fix the problems in your country instead of abandoning it? sounds like ya'll need a civil war and take back.</u> I know we are all human beings, but they need to play the hand with the cards dealt instead of quitting. i didn't deal the cards, so don't hate on me.
3	YouTube The Invisibles   Part 1 – <i>Seaworld</i> (invisiblesfilms, 2010f)	Communication écrite en ligne (en anglais)	<b>Coops :</b> I'd say <u>learn to speak English first, then come</u> to our country...Nothing bothers me more than people speaking other languages around me.
4	YouTube The Invisibles   Part 1 – <i>Seaworld</i> (invisiblesfilms, 2010f)	Communication écrite en ligne (en anglais)	<b>DEADGLOW :</b> if they are so poor why do they keep having children? if i had nothing myself i sure wouldnt bring others into this world let alone 6 or 7 others..... thats the difference between most whites and other colors. <u>white people only</u>

			<u>have children they can take care of. blacks and browns on the other hand.....</u>
5	YouTube The Invisibles   Part 1 – <i>Seaworld</i> (invisiblesfilms, 2010f)	Communication écrite en ligne (en anglais)	<b>Diana Hunt :</b> What a crock! <u>All the honest, hard working, friendly mexicans stay in their country.</u> It's the ones that come here illegally that piss me off. Come through the front door, pay your taxes, obey the laws of the land and I will welcome you with open arms. (and I'm not much of a hugger). <u>Just come here legally and respect this country</u> that has given you the chance for opportunity and success.
6	YouTube The Invisibles   Part 1 – <i>Seaworld</i> (invisiblesfilms, 2010f)	Communication écrite en ligne (en anglais)	<b>Jesse Stephens :</b> im not racist, by any means... but, we barely have enough jobs as it is in america, were not doing well money wise as a whole, <u>i just wish people would realize that and stop running to our country and stealing the jobs that people like me would take.</u> i cant go to a food place like mcdonalds or arbys without seeing tons of mexicans and asians. and yes i live in LA.
7	YouTube The Invisibles   Part 1 – <i>Seaworld</i> (invisiblesfilms, 2010f)	Communication écrite en ligne (en anglais)	<b>Michael K :</b> If you plan to live here learn the language. <u>Assimilate into the collective.</u>  Share are tradition's and share your's with us.  Come here legally. Quit working for a slaves wage.
8	YouTube The Invisibles   Part 1 – <i>Seaworld</i> (invisiblesfilms, 2010f)	Communication écrite en ligne (en anglais)	<b>landcruiserlarry :</b> mexicans need to go through the immigration process LIKE EVERYONE ELSE!!!!!! what make you (mexicans) so special that you should be given a Free pass , for <u>BREAKING THE LAW</u> , if it was up to me, and you were caught illegally, <u>a giant "II" should be branded on your forehead for "illegal Immigrant"</u> and you should never be allowed back EVER, even if you later respect the process
9	YouTube The Invisibles   Part 1 – <i>Seaworld</i> (invisiblesfilms, 2010f)	Communication écrite en ligne (en anglais)	<b>pinaychinita :</b> I am an immigrant but there is a big difference between me and these people. <u>I paid a ton of money to immigrate the legal way.</u>  Why should these people get the same benefits from the U.S.A. as me? They shouldn't have the same rights as me or others that come legally.  This video is nothing but bad propaganda.
10	YouTube Los invisibles   Segunda parte – <i>Seis de Cada Diez</i> (invisiblesfilms, 2010c)	Communication écrite en ligne (en espagnol)	<b>oscarelo222 :</b> ampliamente se conoce que el sueño americano ya no existe, no hay empleo en USA ni para legales peor para indocumentados. Lo ironico del documental es que hondureñas, en especial, terminan prostituyendose en los cabarets/bares de Florida mas incomprendible es que esos mismos indocumentados, <u>obedecen y se guian por ley en</u>

			<u>Estados Unidos a pesar de ser discriminados, humillados, perseguidos, golpeados, culpados de todo, pero se niegan a respetar a las autoridades en Mexico.</u>
11	YouTube The Invisibles   Part 2 - <i>Six out of ten</i> (invisiblesfilms, 2010g)	Communication écrite en ligne (en anglais)	<b>Tipsylou :</b> Its a disgusting shame how these people live. Unfortunately going to america isnt an escape from poverty, just maybe an escape from danger. However, <u>allowing immigrants into the country gives one mexican a job, and an american goes without.</u> Something clearly needs to be done about the way in which the government runs its country.
12	YouTube The Invisibles   Part 4 – Goal! (invisiblesfilms, 2010e)	Communication écrite en ligne (en anglais)	<b>bloodyrubyred :</b> this is all so sad, they shouldn't put this torture among themselves, <u>if they fight as hard to make their country better they wouldn't need to go through all this hardship.</u> why aren't they fighting their own government? running away from it doesn't help their family, it just says they don't care and rather not face the problem head on. they need to grow some balls, stick together and over throw the bullshit government they allow to harm them

Tableau 8. Participation sans rétroaction

	Média	Mode	Voix
1	YouTube Los invisibles   Segunda parte – <i>Seis de Cada Diez</i> (invisiblesfilms, 2010c)	Communication écrite en ligne (en espagnol)	<b>FlagShop :</b> ¿Hay alguien que pueda traducirlo al francés o al inglés por favor?
2	YouTube The Invisibles   Part 3 - What remains (invisiblesfilms, 2010h)	Communication écrite en ligne (en anglais)	<b>Poltoja :</b> What can we do to help???
3	YouTube Los Invisibles   Cuarta Parte – ¡Go! (invisiblesfilms, 2010a)	Communication écrite en ligne (en espagnol)	<b>José Núñez :</b> donde puedo alludar?
4	YouTube Los Invisibles   Cuarta Parte – ¡Go! (invisiblesfilms, 2010a)	Communication écrite en ligne (en espagnol)	<b>hidchris :</b> Cómo podemos apoyar a estos albergues?, necesitamos más información.